INA HUDEA

SCENA MUZICII

CADRUL SCENIC AL MUZICII

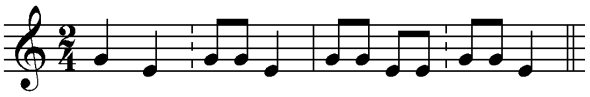
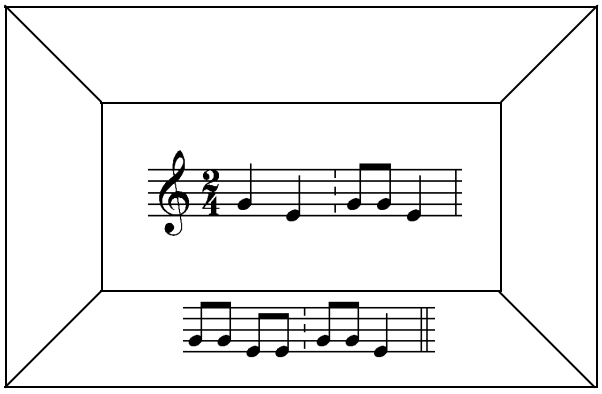
Procesul sonor al muzicii, ca şi de altfel al oricărui fenomen vital, are o dezvoltare organică, apare într-un **cadru temporal**, într-o ambianţă scenică. Scena muzicii este MĂSURA. Această microstructură este **unitatea de bază** a oricărui cadru scenic muzical mai amplu. Distingem trei tipuri de măsuri:

a) **măsura reală**;

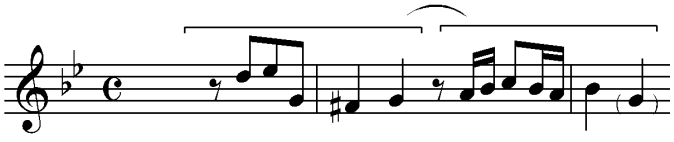
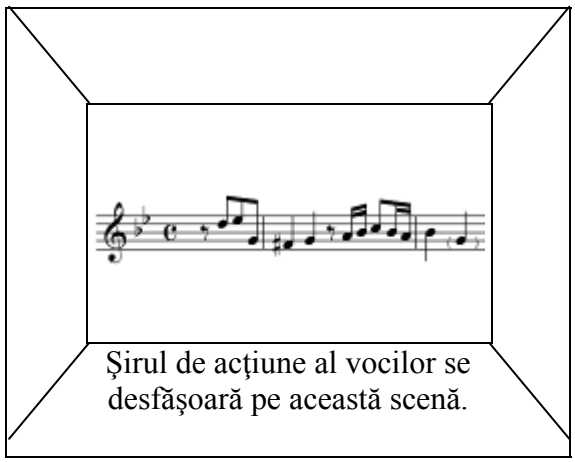
b) **măsura mică** (ce ia naştere din împărţirea în două, trei, sau mai multe părţi a măsurii reale);

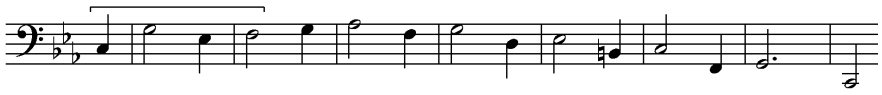
c) **măsura mare** (ce ia naştere din cumularea măsurilor reale).

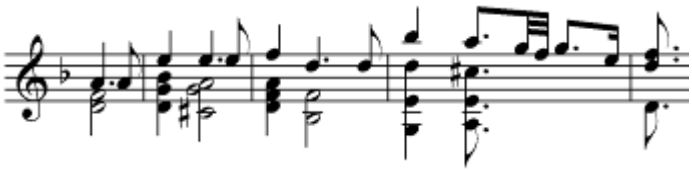
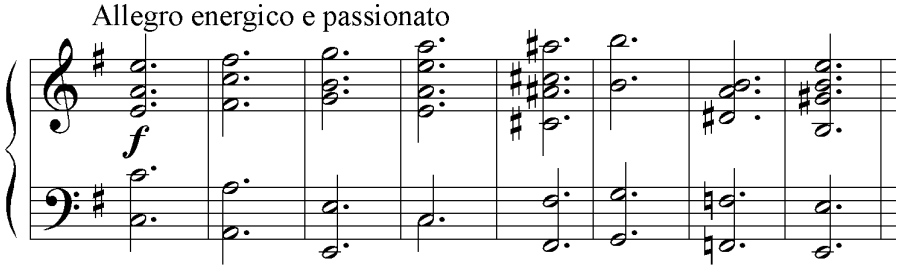
Cunoscutul cântec de copii Melc, melc, codobelc, este notat prin măsuri mici: 2/4 în loc de 4/4:

Ex. 1 ***Melc, melc, codobelc...***

Obs. *Acţiunea melodică se desfăşoară pe scena celor* ***două măsuri mici*** *(vezi imaginea alăturată).*

Motivul, fraza, perioada muzicală apar în cadrul scenic al numărului de măsuri solicitat de structura formei, dar aceste scene sonore mai ample, în fiecare caz sunt reductibile la scena temporală a **unităţii de măsură.** Din această cauză, cadrele metrice mai mari de structura de bază (**măsura** – reală, mică şi mare) sunt scene VIRTUALE ale muzicii. Din această categorie fac parte cadrele scenice amplificate ale formelor strofice mici şi mari, **bi-** şi **poli-** strofice.

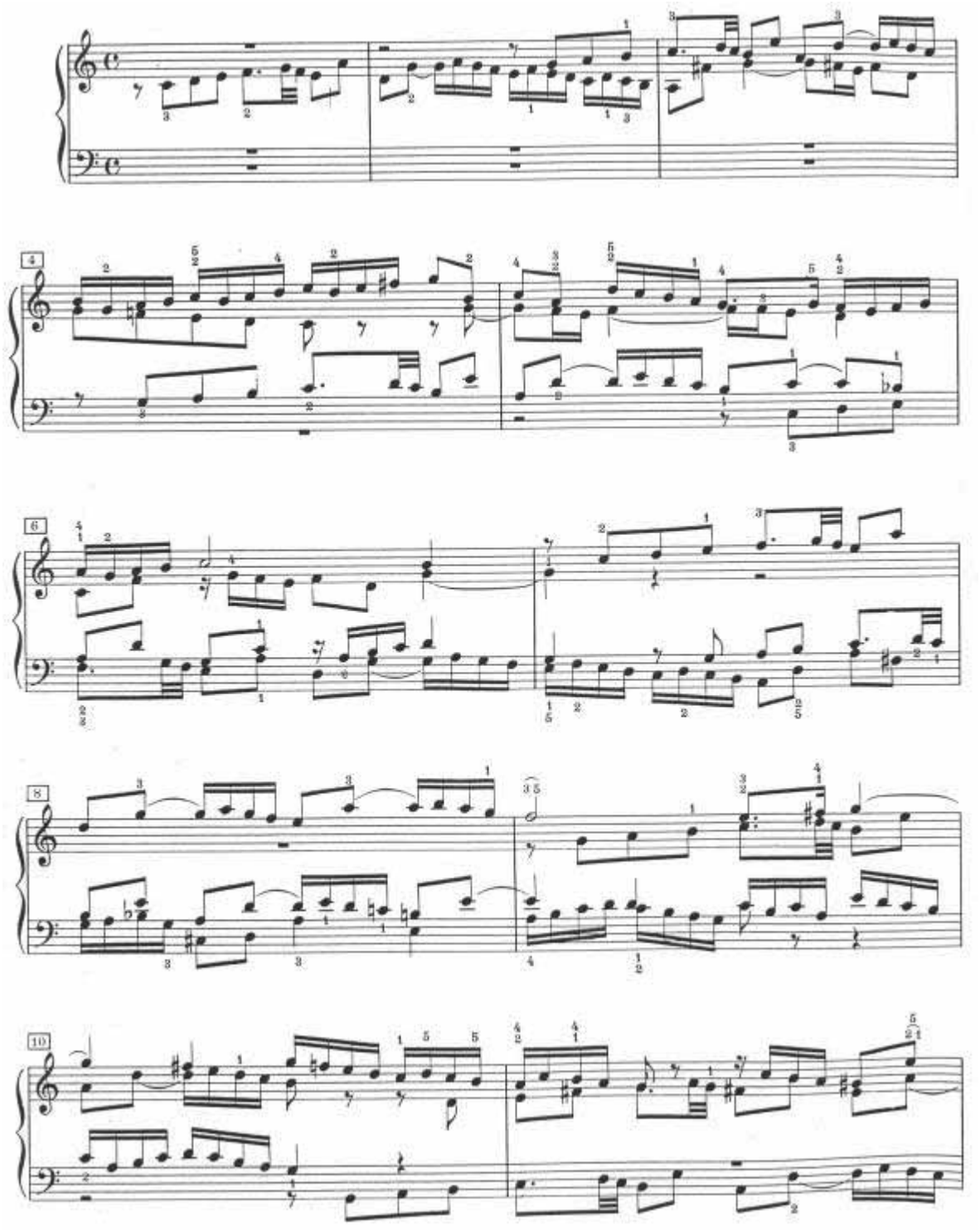
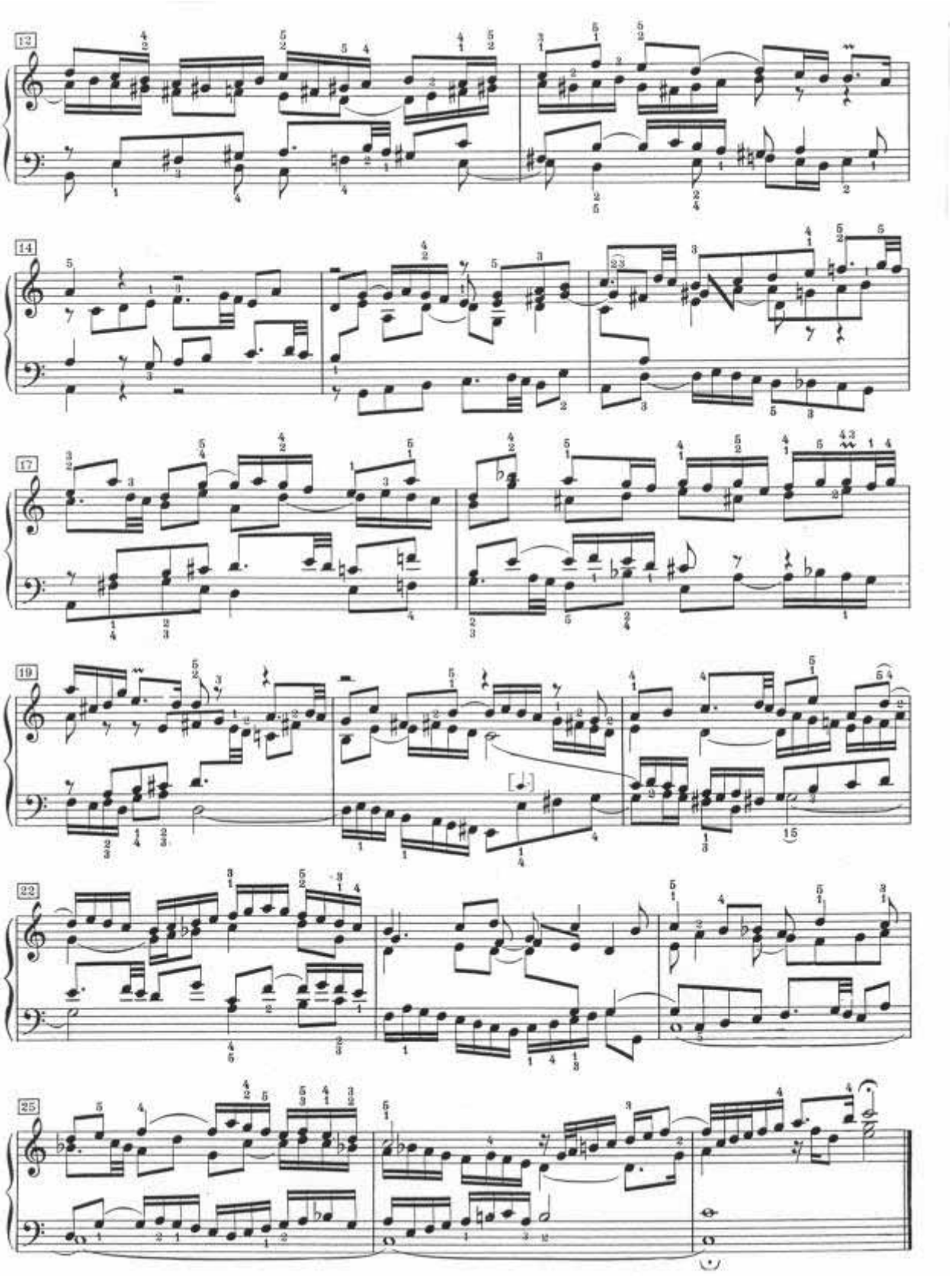
Cadrul scenic al proceselor sonore evolutive (forma de sonată, rondo-sonata), precum şi al oricărei alte structuri formale bazate pe tehnică evolutivă (temă cu variaţiuni, passacaglia, ciaccona), este de asemenea determinat de o idee muzicală, o temă muzicală, oricât de complexă ar fi expunerea dramatică a acţiunii. De altfel, şi tema de fugă proiectează cadrul scenic al acţiunii muzicale, în spatele procesului sonor de desfăşurare al vocilor:

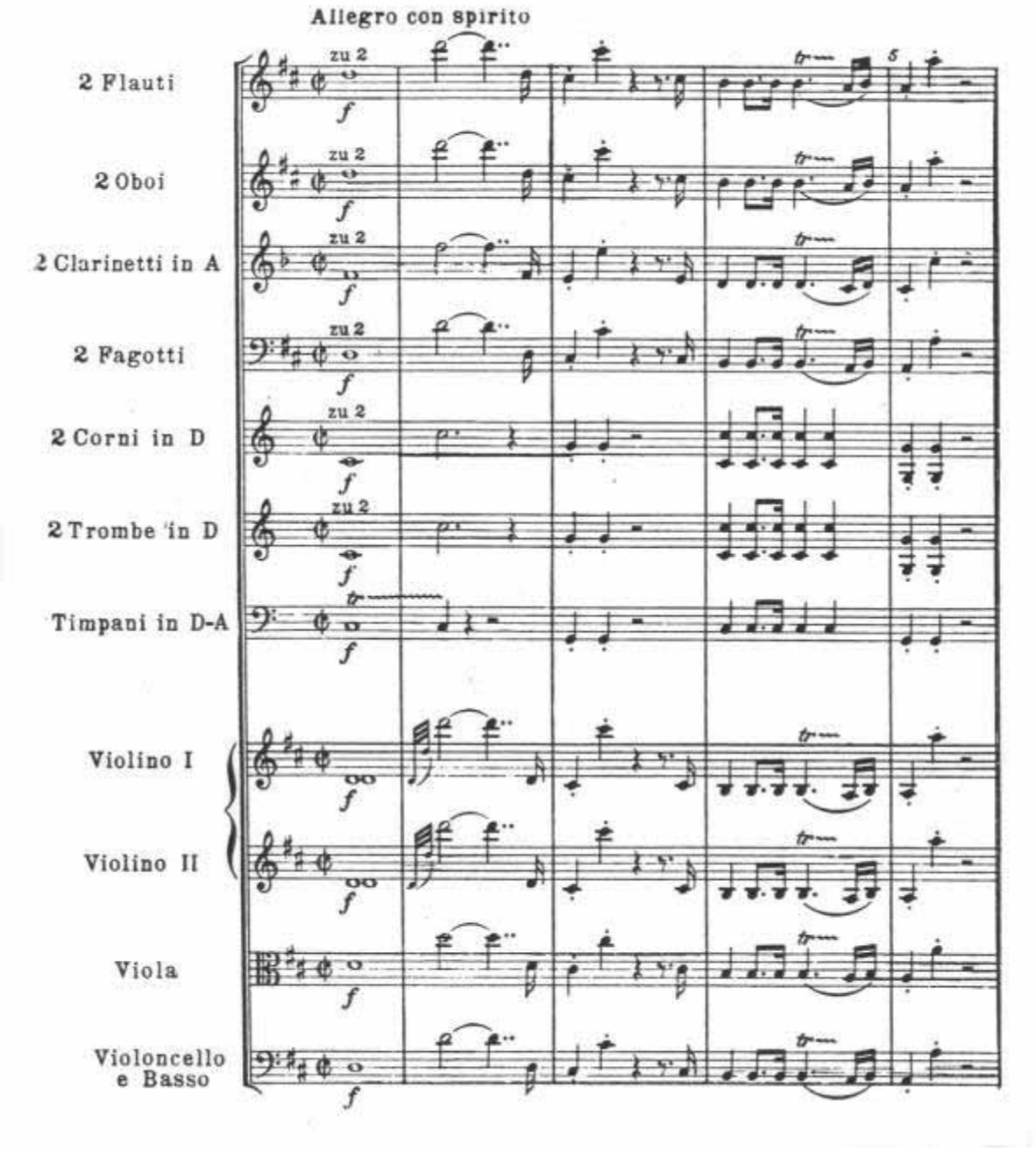
Ex. 2 Bach: *Fuga în sol minor*, nr.16 din *Clavecinul bine temperat*, vol. 1

Obs. *Două măsuri reale devin cadrul scenic al acţiunii fugii. De la caz la caz, poate exista şi cadru tematic ce cuprinde mai multe măsuri, însă temele de fugă ce au o desfăşurare amplă sunt rare.*

Temele de passacaglia şi ciaccona servesc de asemenea ca şi cadru scenic al desfăşurării acţiunii muzicale:

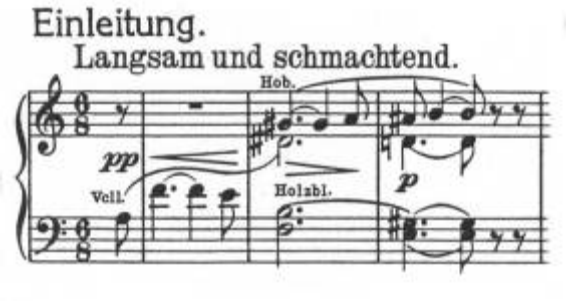
Ex. 3a Bach, J.S.: *Passacaglia pentru orgă solo*

Obs. *Ambele teme apar în notaţia prin măsuri mici:* ***două măsuri*** *scrise constituie o măsură reală*

Ex. 3b Bach, J.S.: *Ciaccona*

Ex. 3c Brahms, J.: *Simfonia a IV-a*, partea a IV-a, *Ciaccona*

Temele de fugă (înţelegând aici şi temele de passacaglia şi ciaccona) sunt şi în sine purtătorii unei acţiuni desfăşurate pe o scenă mică, în cazul lor cadrul scenic fiind singura măsură reală. Temele sunt de fapt **microscene** având o scenografie proprie, o acţiune, un fundal scenic – fiind TEATRU ÎN TEATRU.

De pe scena miniaturală a **temelor baroce** încă lipsesc accesoriile ca lumina şi efectele de culoare, costumele deosebite, măştile, ne existând nici un tablou scenic. Temele sunt purtătorii unei acţiuni valabile în sine, din această cauză ele răsună la începutul fugilor fără nici un acompaniament. Acţiunea dramatică, fundalul scenic, lumina, costumele sunt reînviate doar de vocile ce intră mai târziu.

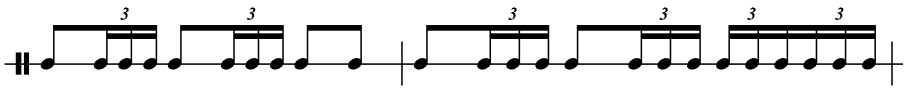
Ex. 4 Bach, J.S.: *Fuga în Do major*, din *Clavecinul bine temperat*, vol. 1

Temele din epocile muzicale ulterioare barocului, apar deja pe scene muzicale clar conturate. În special temele lui Mozart, primesc cadru scenic: spaţiul scenic se lărgeşte vertical, şi se întăreşte contrastul dintre sus şi jos, în opoziţie cu spaţiul de mişcare strâmt al temelor baroce.

Ex. 5 Mozart, W.A.: *Simfonia în Re major*, KV. 385, *„Haffner”*, partea I.

Leitmotivele lui Wagner, în mod asemănător cadrului scenic al temelor de fugă, sunt microstructuri scenice **fixate**, ce se ivesc în procesul dramaturgic ca nişte **insule** sonore, în **oceanul** vocilor de acompaniament aflate într-o metamorfoză continuă, comentând acţiunea, sau fiind concepute cu dramaturgie de sine stătătoare.

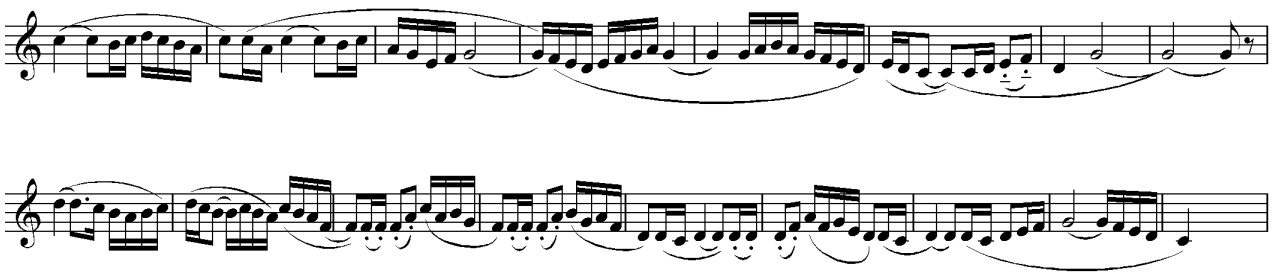
Ex. 6 Wagner : *Tristan şi Isolda*, leitmotivul de debut al operei

Obs. Încărcătura emoţională a leitmotivului, energia lui internă este deosebit de împlinită ca urmare a armonizării, aceasta oferindu-i adevărata esenţă: adevărată **microdramă**.

În muzica modernă temele devin deosebit de concentrate, ele se contractă într-o singură străfulgerare de imagine (scenică). Majoritatea lucrărilor se organizează ca şi acţiune dramatică din multitudinea unor asemenea imagini de moment. **Ideea tematică** devine determinativă, totodată aceste teme – idei servind şi ca cadru scenic procesului sonor de alura unui film. Compozitorii creează cadrul scenic fixat, prin utilizarea sub formă de **ostinato** a ideilor muzicale (repetarea încăpăţânată a ideilor). Exemplul cel mai cunoscut în acest sens este lucrarea orchestrală intitulată Bolero de M. Ravel. **Ritmul de bolero** luat ca bază parcurge sub formă de **ostinato** întreaga lucrare, în acest **cadru scenic** dezvoltându-se acţiunea muzicală.

Ex. 7a



Tema de Bolero este tratată de compozitor de asemenea ca **ostinato**, prin intermediul repetiţiei ea fixându-se pe parcursul lucrării ca un **<u>al doilea</u> tablou scenic**. Cele 8 + 8 măsuri se transformă într-o singură scenă temporală, alcătuind cadrul scenic **virtual** amintit:

Ex. 7b Ravel : *Bolero* – tema

Obs. Elementele scenei muzicale (lumină, măşti, costume) sunt reprezentate de orchestraţie. Dinamica ce se amplifică continuu produce auditorului impresia, efectul apropierii spaţiale.

Părţile formelor multi partite, aşa numitele forme **ciclice** (sonata, simfonia) alcătuiesc şi separat cadre scenice **virtuale** – asemănător actelor unei piese de teatru, sau unei opere, însă şi lucrarea în ansamblul ei este o **scenă sonoră**, ea cuprinzând concentrat drama sonoră într-un uriaş şi unic SPAŢIU SCENIC.

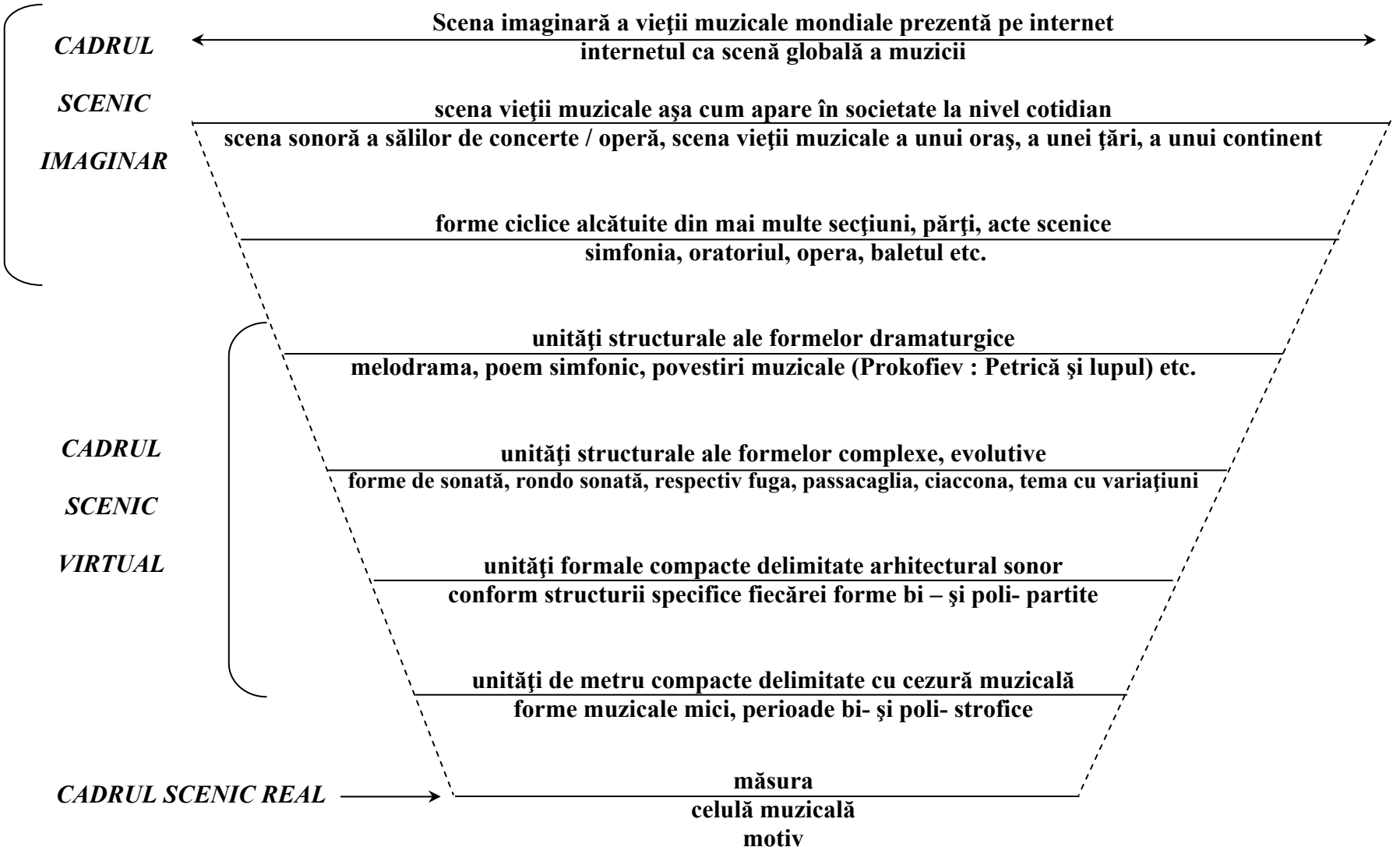
Viaţa muzicală cotidiană se desfăşoară pe diverse scene **virtuale**; în afara scenelor de concert, de operă, muzica primeşte o multitudine de cadre scenice, şi scenografii. De la muzica ce răsună în automobil, ca pe o scenă virtuală, până la **scenele uriaşe montate în stadioane,** multitudinea variată de sonorităţi se răspândeşte peste tot, în o mie de locuri, şi umple spaţiul care ne înconjoară.

Un oraş, o ţară, un continent sau chiar întregul glob pământesc este un spaţiu scenic **imaginar** pentru MUZICĂ. Cea mai mare scenă care include în sine şi muzica este INTERNETUL. **Scena muzicală** instantanee a **internetului** se schimbă, se măreşte fără întrerupere.

În tabelul de sinteză prezentăm sub formă de schemă cadrul scenic al procesului sonor, pornind de la scena **elementară**, **reală** a muzicii, ca de la o **unitate de bază**, trecând prin scena **virtuală** a formelor muzicale mai mari şi ajungând în final la cadrul (scenic) **imaginar** grandios al muzicii – INTERNETUL.

Ex. 8 TABEL

SCHEMA MUZICII
SCHEMA CADRULUI SCENIC AL PROCESULUI SONOR


CADRUL
SCENIC
IMAGINAR
Scena imaginară a vieţii muzicale mondiale prezentă pe internet
internetul ca scenă globală a muzicii
scena vieţii muzicale aşa cum apare în societate la nivel cotidian
scena sonoră a sălilor de concerte / operă, scena vieţii muzicale a unui oraş, a unei ţări, a unui continent
forme ciclice alcătuite din mai multe secţiuni, părţi, acte scenice
simfonia, oratoriul, opera, baletul etc.
unităţi structurale ale formelor dramaturgice
melodrama, poem simfonic, povestiri muzicale (Prokofiev : Petrică şi lupul) etc.
CADRUL
SCENIC
VIRTUAL
unităţi structurale ale formelor complexe, evolutive
forme de sonată, rondo sonată, respectiv fuga, passacaglia, ciaccona, tema cu variaţiuni
unităţi formale compacte delimitate arhitectural sonor
conform structurii specifice fiecărei forme bi – şi poli- partite
unităţi de metru compacte delimitate cu cezură muzicală
forme muzicale mici, perioade bi- şi poli- strofice
CADRUL SCENIC REAL
măsura
celulă muzicală
motiv

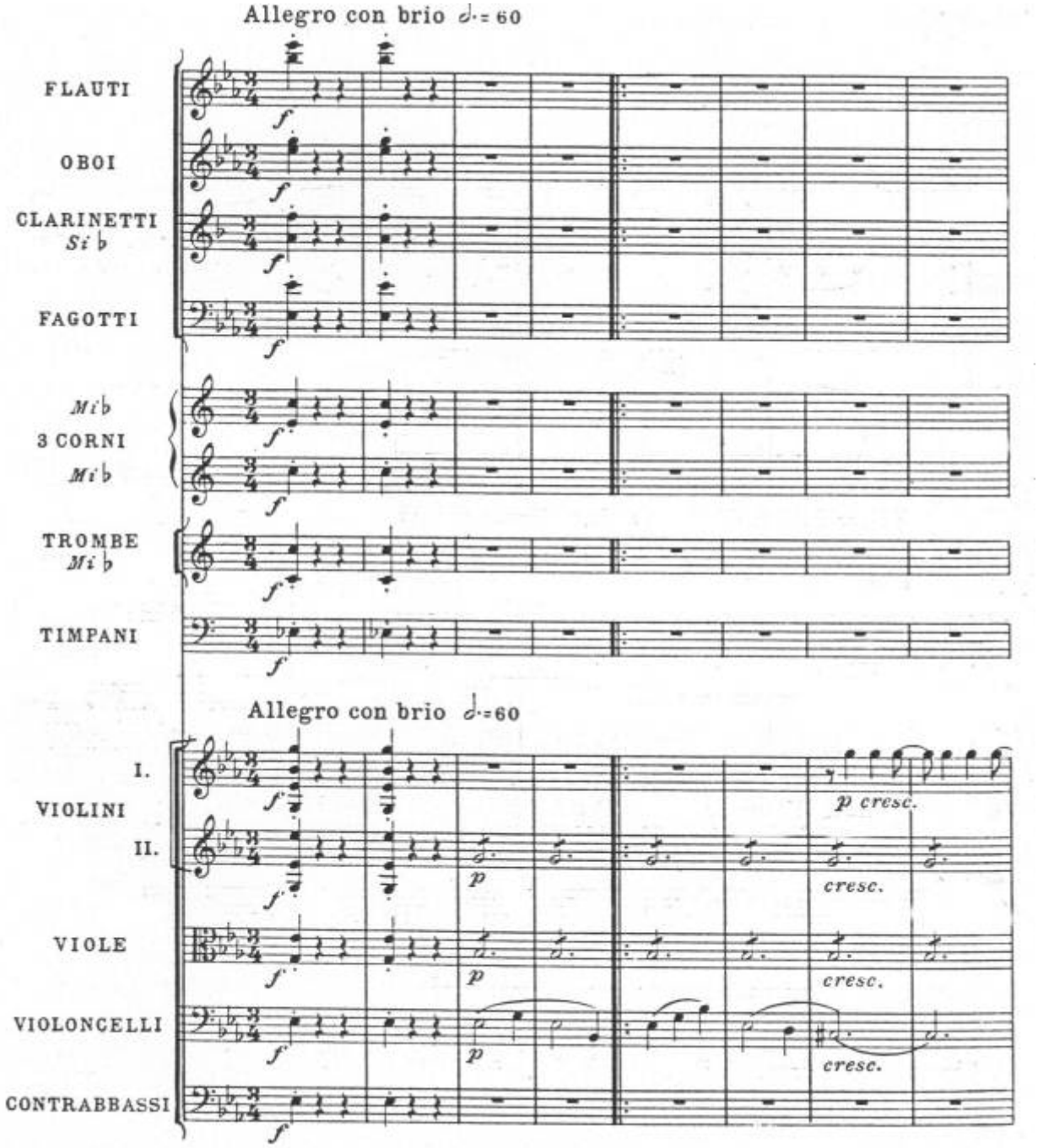
CORTINA SONORĂ

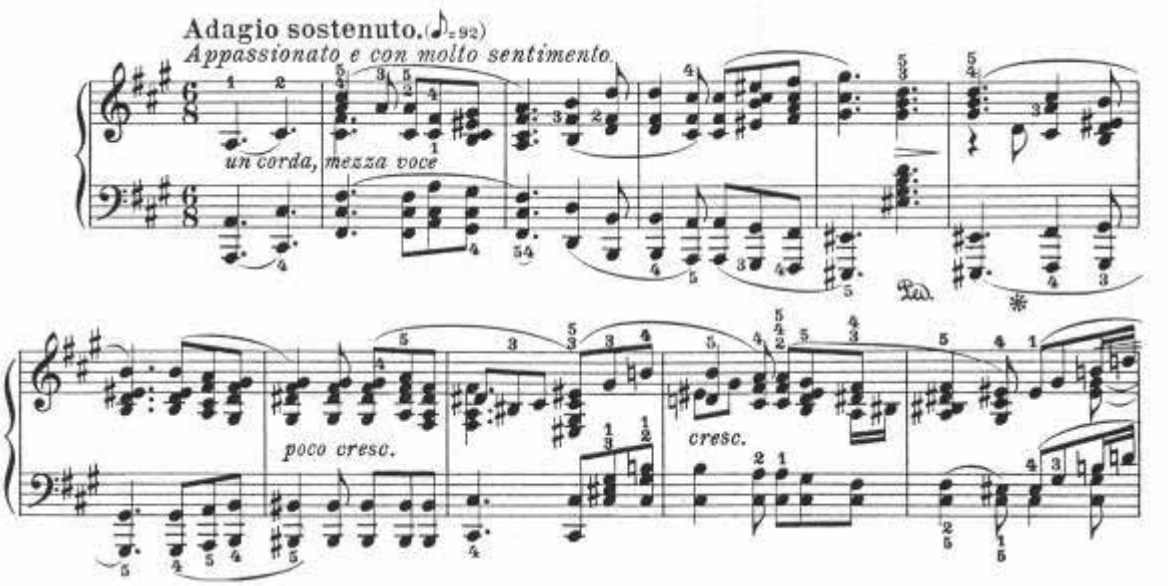
Pe scena shakespeare-iană încă nu există cortină: scena şi locul pentru spectatori (acesta din urmă, ca un spaţiu scenic **secundar**, **complementar**) nu sunt **separate** una de alta, la fel ca în dramele greceşti. Prin introducerea cortinei, scena s-a transformat într-un spaţiu **magic**, într-o lume a farmecului, care din când în când se deschide în faţa noastră, apoi se închide. Muzica mult timp nu foloseşte cortina, această linie de departajare ciudată făcându-şi apariţia ei încordată între dramă şi public (auditor) abia din secolul 18.

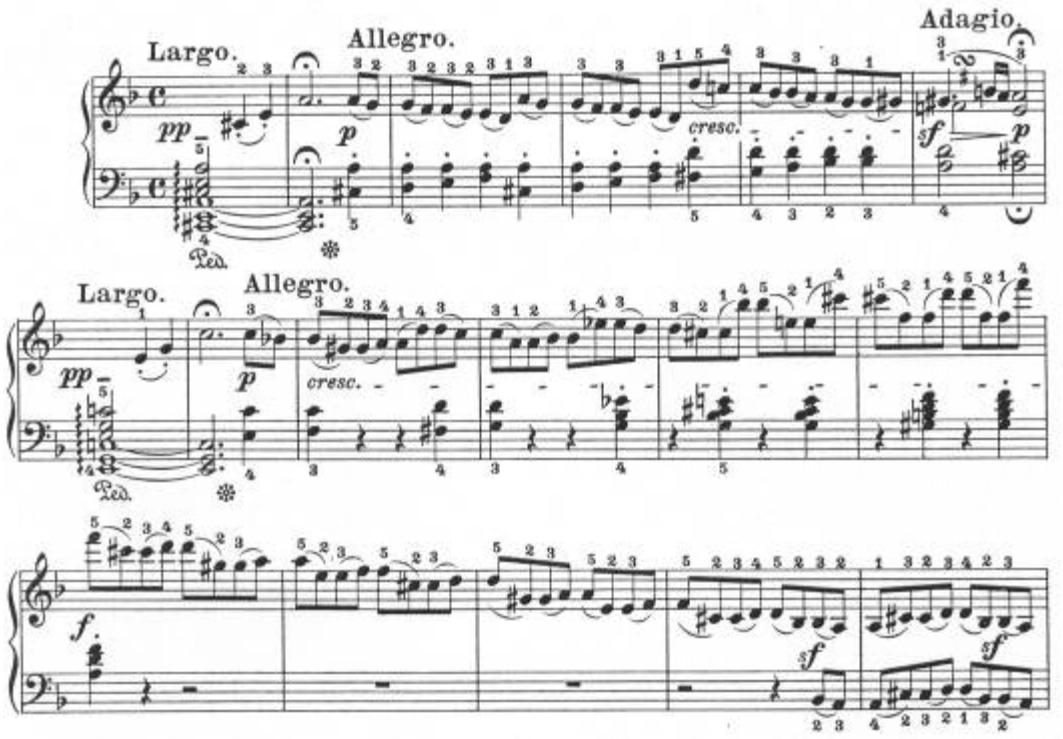
Muzicile introductive lente, ce pregătesc părţile întâi ale simfoniilor, apar deja ca o cortină, creând în auditor senzaţia de aşteptare, tensiunea interioară. Aceste introduceri sunt propriu-zis preludii, aşa-numite PROLOGURI de dinaintea cortinei.

Variază de la lucrare la lucrare momentul ridicării cortinei în cadrul audiţiei, precum şi momentul vizualizării scenei, şi al gradului ei de iluminare, ne existând reguli trasate în acest sens. Dacă este vorba de preludiul unei lucrări scenice (operă, balet, etc.) atunci compozitorul indică cu precizie în partitură locul în care doreşte să ridice cortina, şi viteza ei de ridicare, deoarece există **cortină rapidă** şi **cortină lentă**. În cazul unei simfonii (poem simfonic) nu există asemenea indicaţii, compozitorul lăsând la dispoziţia fanteziei dirijorului şi a auditorului **momentul** şi **felul** deschiderii sau ridicării cortinei (cele două tipuri de cortine: cea care se deschide şi cea care se **ridică** şi **cade**, sunt cunoscute de toată lumea).

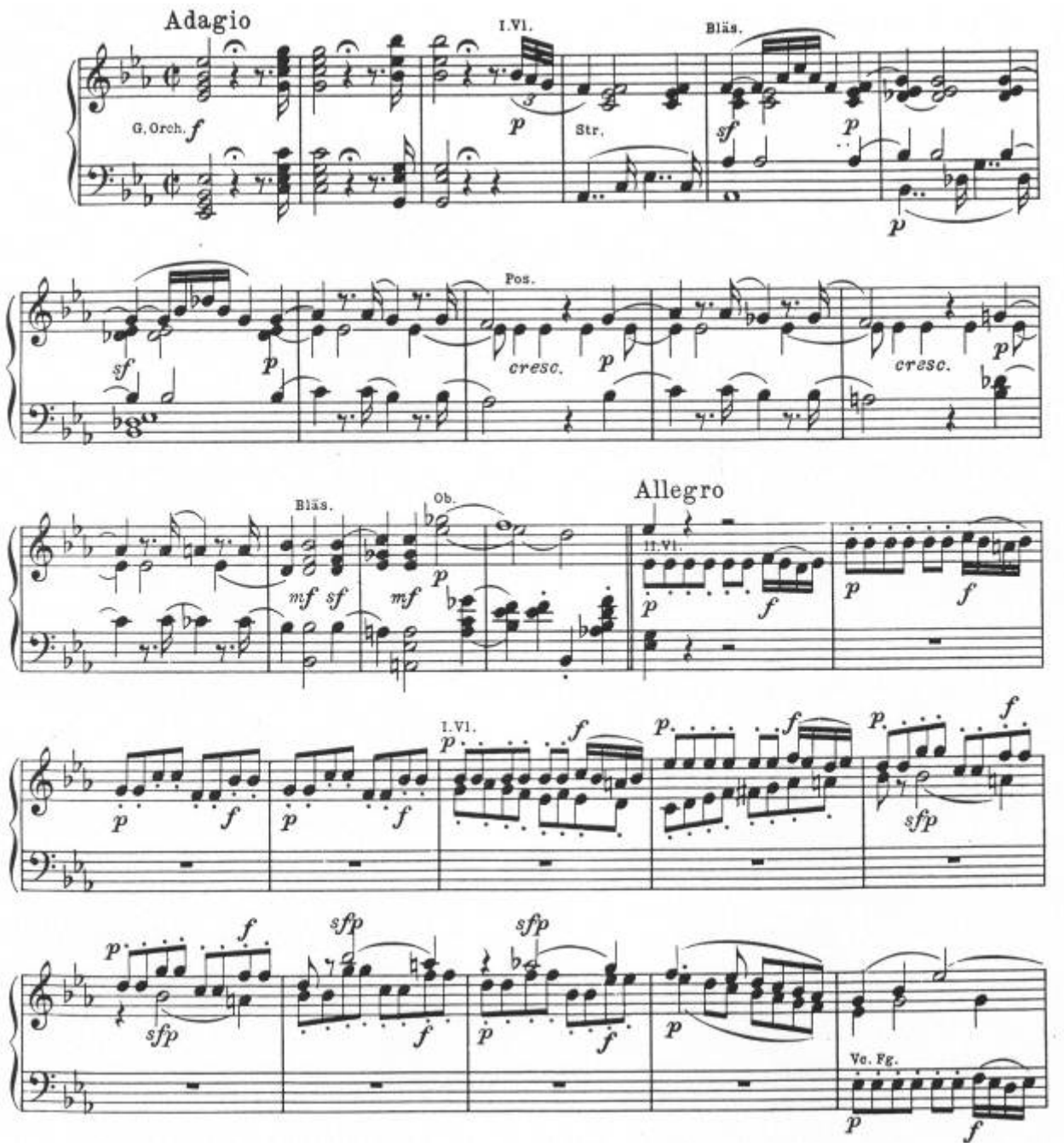
Un exemplu caracteristic pentru cortina rapidă îl constituie începutul Simfoniei a III-a „Eroica” de Beethoven, respectiv cele două acorduri **Mi b major**, în dinamica forte, pe care compozitorul le adaugă ulterior lucrării terminate, ca o sonoritate de cortină **rapidă**, viguroasă.

Ex. 9 Beethoven : *Simfonia a III-a*, partea I

Beethoven plasează o cortină lină în faţa părţii lente - fa # minor a sonatei sale pentru pian Hammerklavier. De asemenea, sub formă de adaos ulterior, compozitorul a simţit nevoia de „a ridica” vălul înaintea deosebitei de profunde declaraţii sentimentale ale sale: este un gest grăitor, relevant în faţa expansiunii dramatice a lumii interioare, sufleteşti, a compozitorului ce se apropie de amurgul vieţii sale.

Ex. 10 Beethoven : *Sonata pentru pian*, op. 106, *„Hammer-Klavier”* , partea II.

În scrierile celor ce analizează muzica romantică întâlnim frecvent denumirea înnobilată în idee de ACORD – CORTINĂ. Partea a I-a a Sonatei op. 31 nr. 2 de Beethoven este introdusă de un astfel de acord. Acordul desfăşurat sub formă de arpegiu (specific harpei) sugerează imaginea cortinei ce se **ridică** încet.

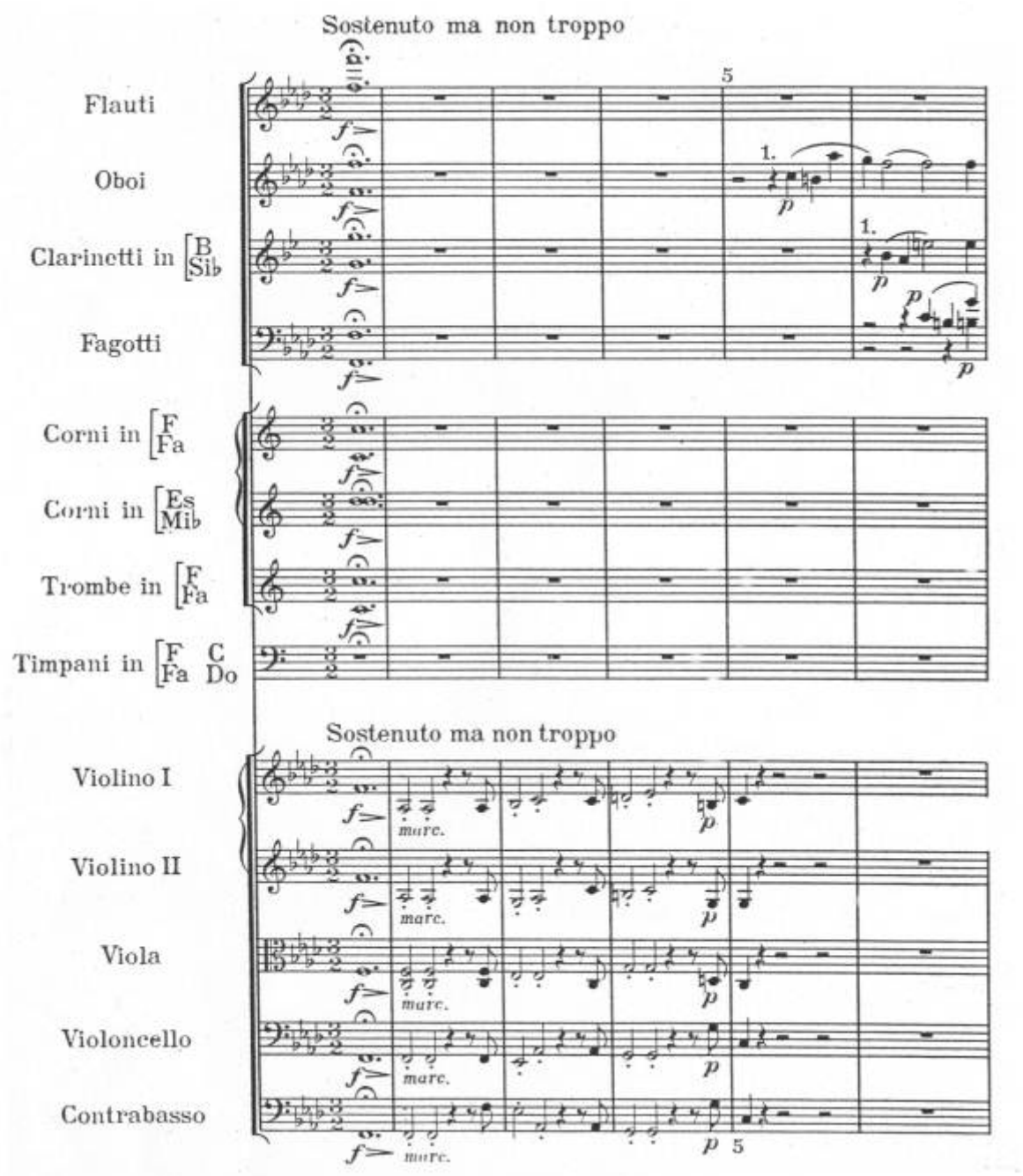
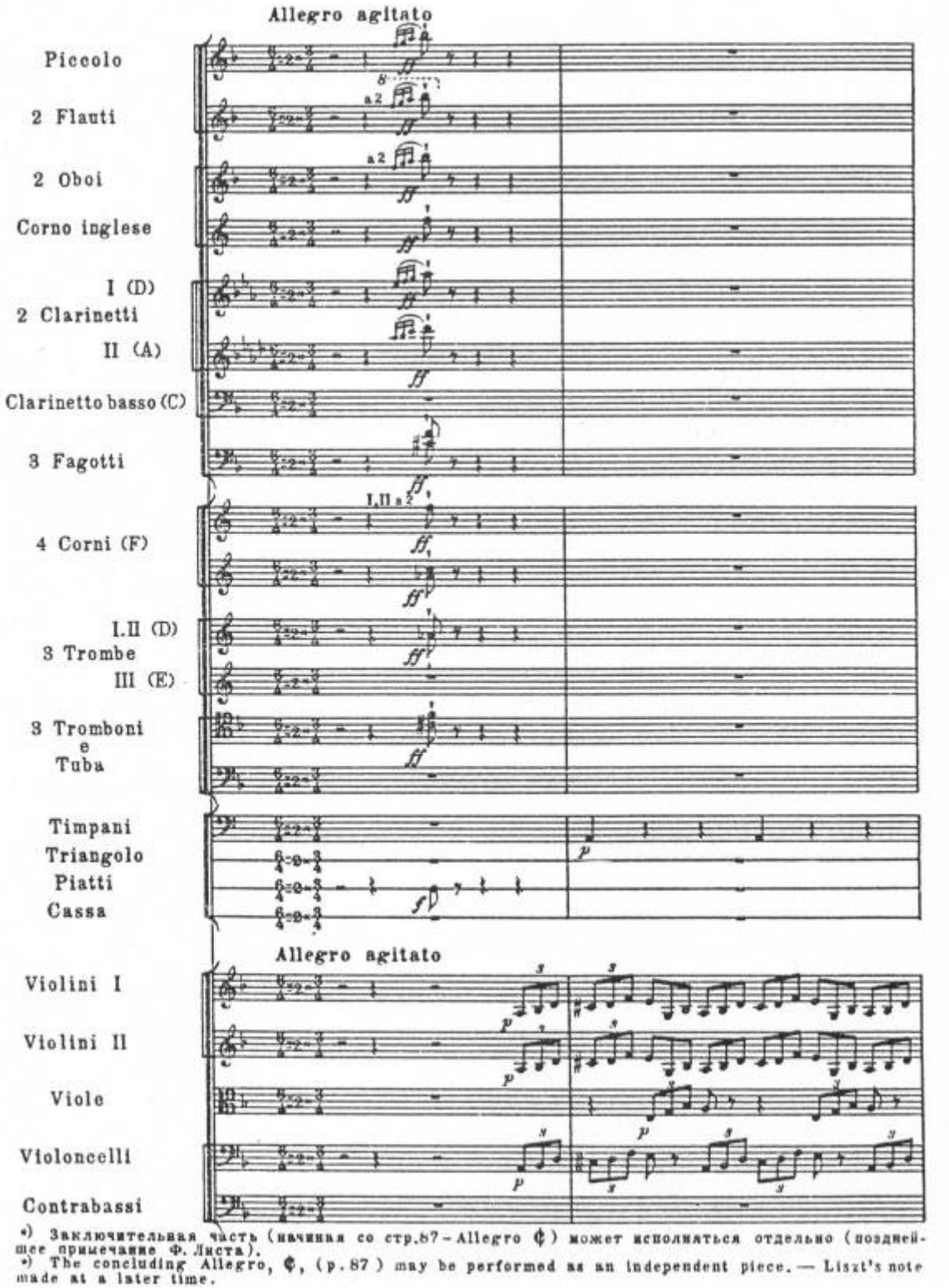
Ex. 11 Beethoven : *Sonata pentru pian op. 31 nr. 2*, debutul părţii a I-a

Obs. Vibrarea acestui acord – cortină, face trimitere la practici instrumentale vechi: instrumentiştii (inclusiv pianiştii) cântau câte un pasaj, un acord desfăşurat, înainte de a interpreta prima piesă, de parcă ar fi dorit să-şi reînvie instrumentul înainte de a-i da glas.

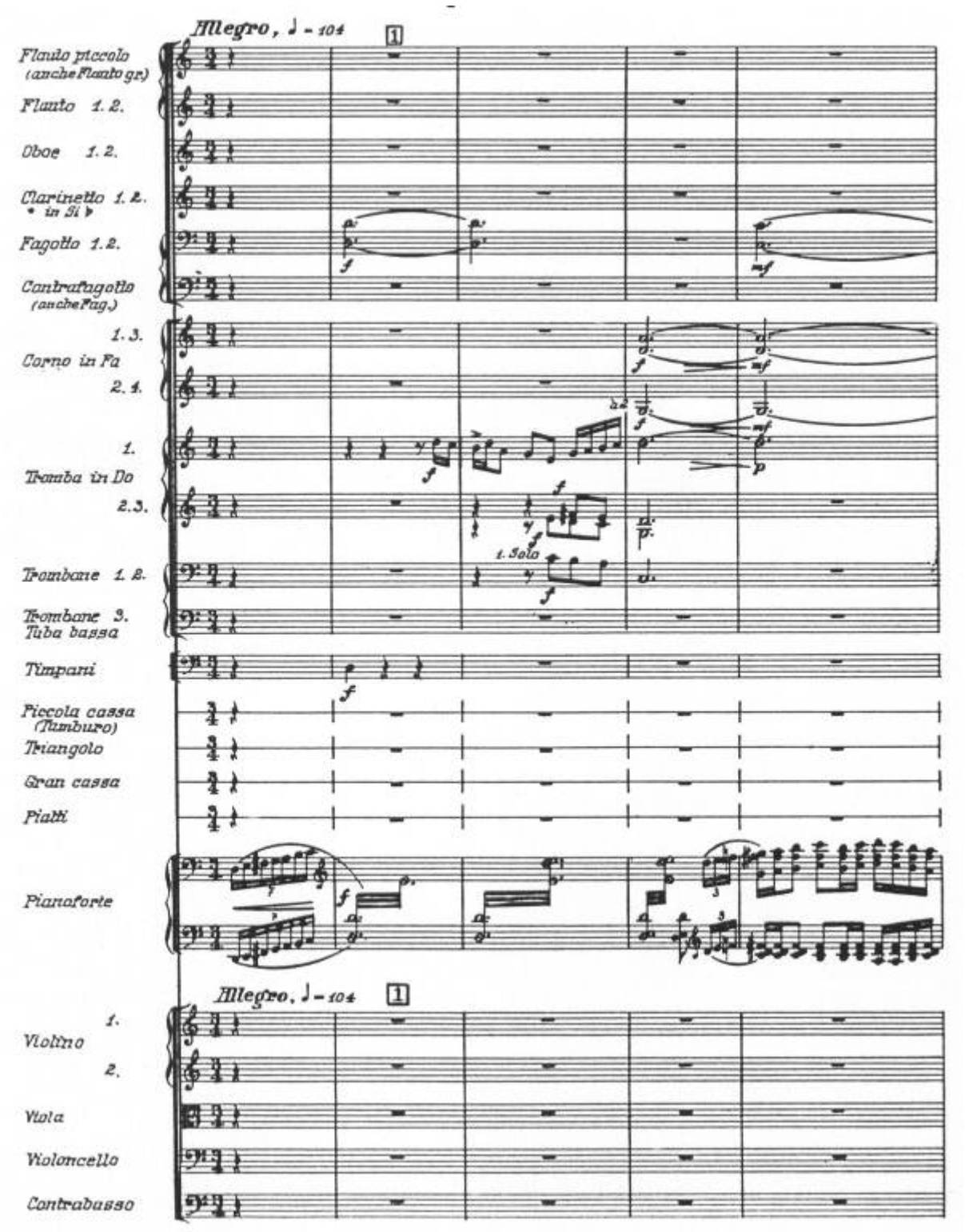
Conform cu acţiunea dramatică, debutul procesului muzical poate fi: „ciocănit", „bocănit", lovit, pocnit, răsunet de clopot, etc. La începutul uverturii operei Flautul fermecat de Mozart, răsună trei „lovituri" de acord, urmate de două reluări. Poate fi aceasta răsunetul metalic al unei uşi de oţel, de parcă ar lovi cineva cu putere în POARTA SORŢII:

Ex. 12 W. A. Mozart: *Flautul fermecat* – debutul uverturii

Frecvent, Beethoven lansează acţiunea dramatică cu un singur acord forte, ca de exemplu în introducerea dramatică a uverturii Egmont.

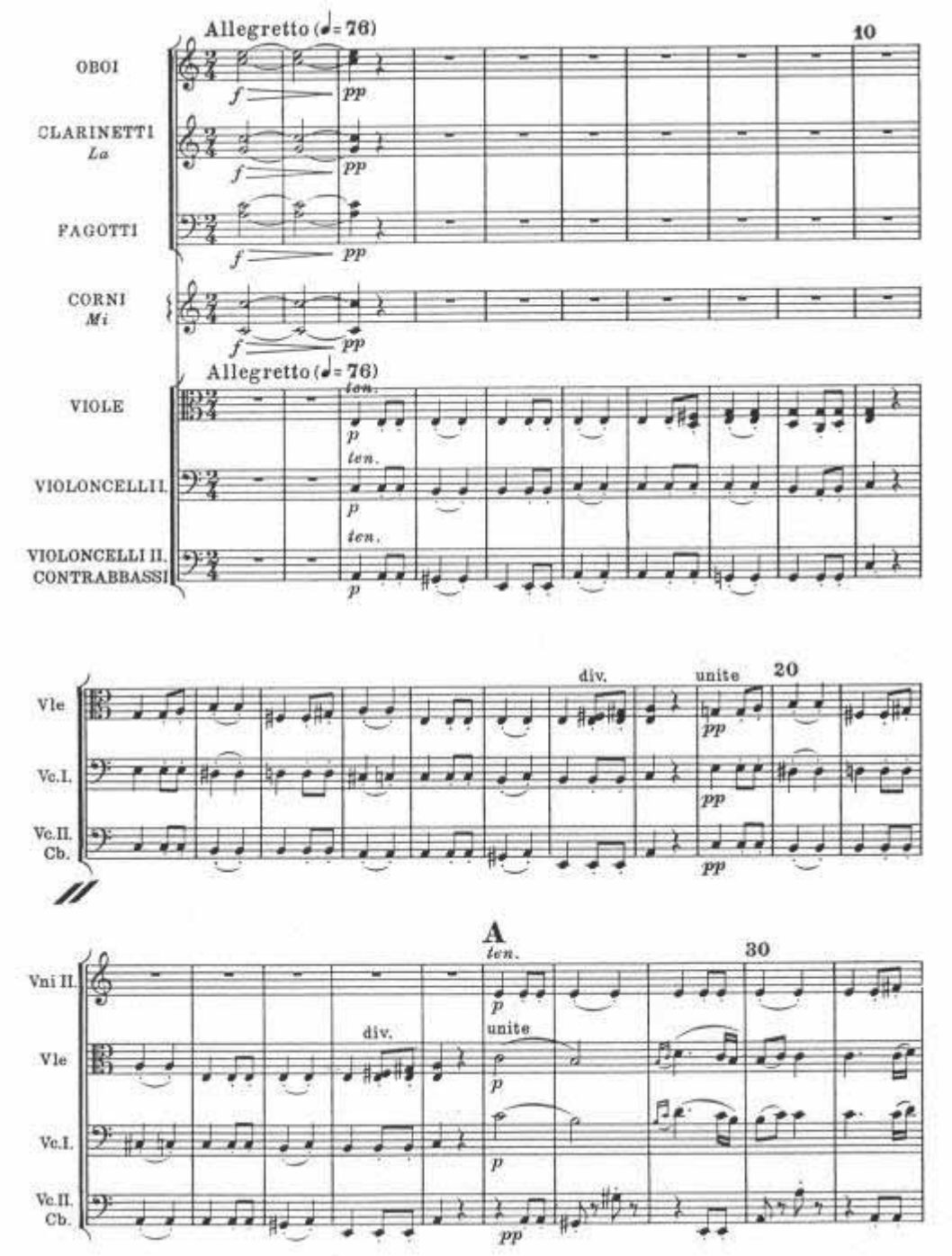
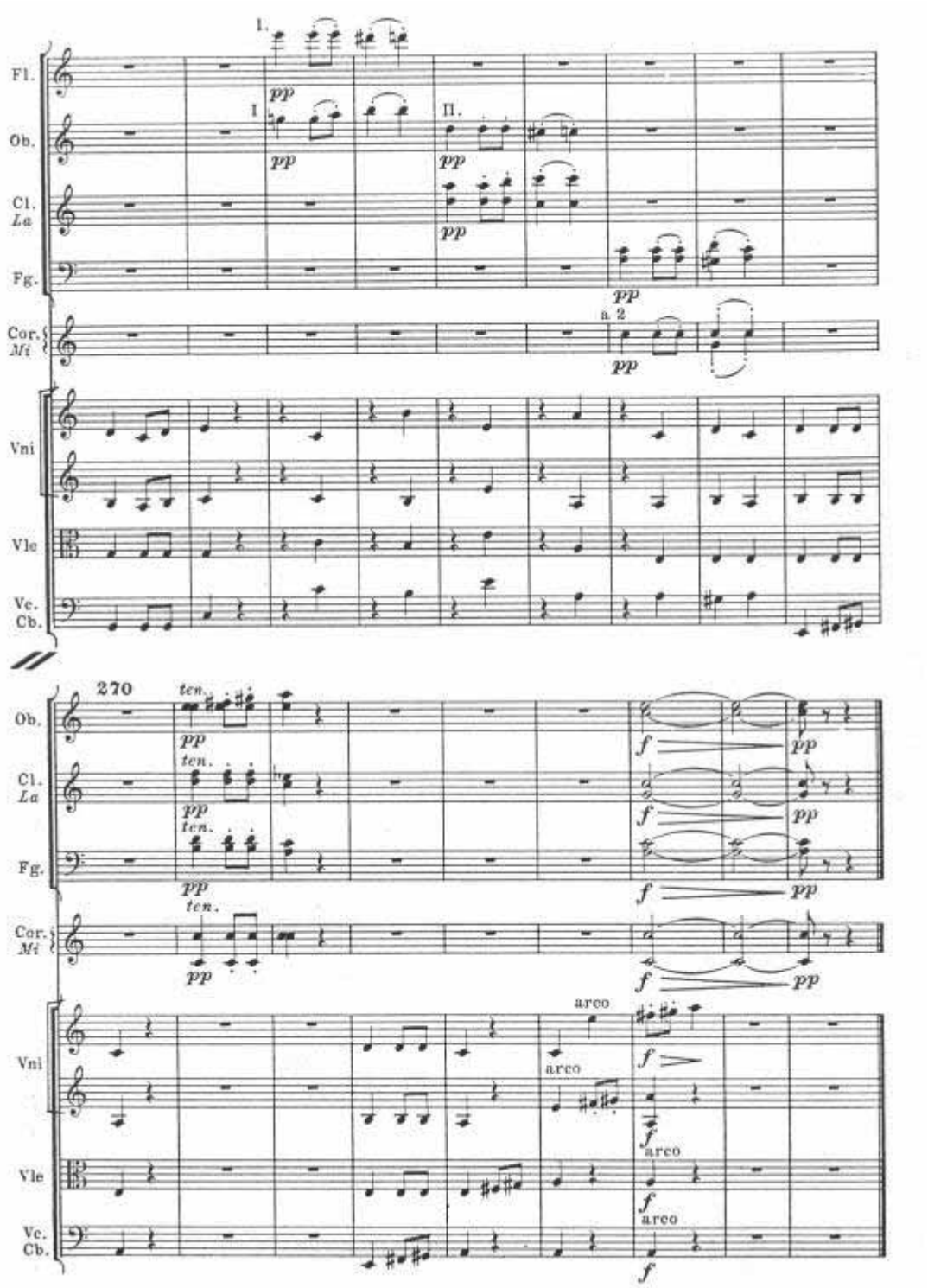
Liszt concepe debutul poemului său simfonic Mazeppa cu sunetul naturalist al unui pocnet din bici.

De obicei, în muzica modernă procesul dramaturgic debutează cu **implozia** acţiunii – la fel ca în muzica barocă. Exemplu: Bartók : Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2.

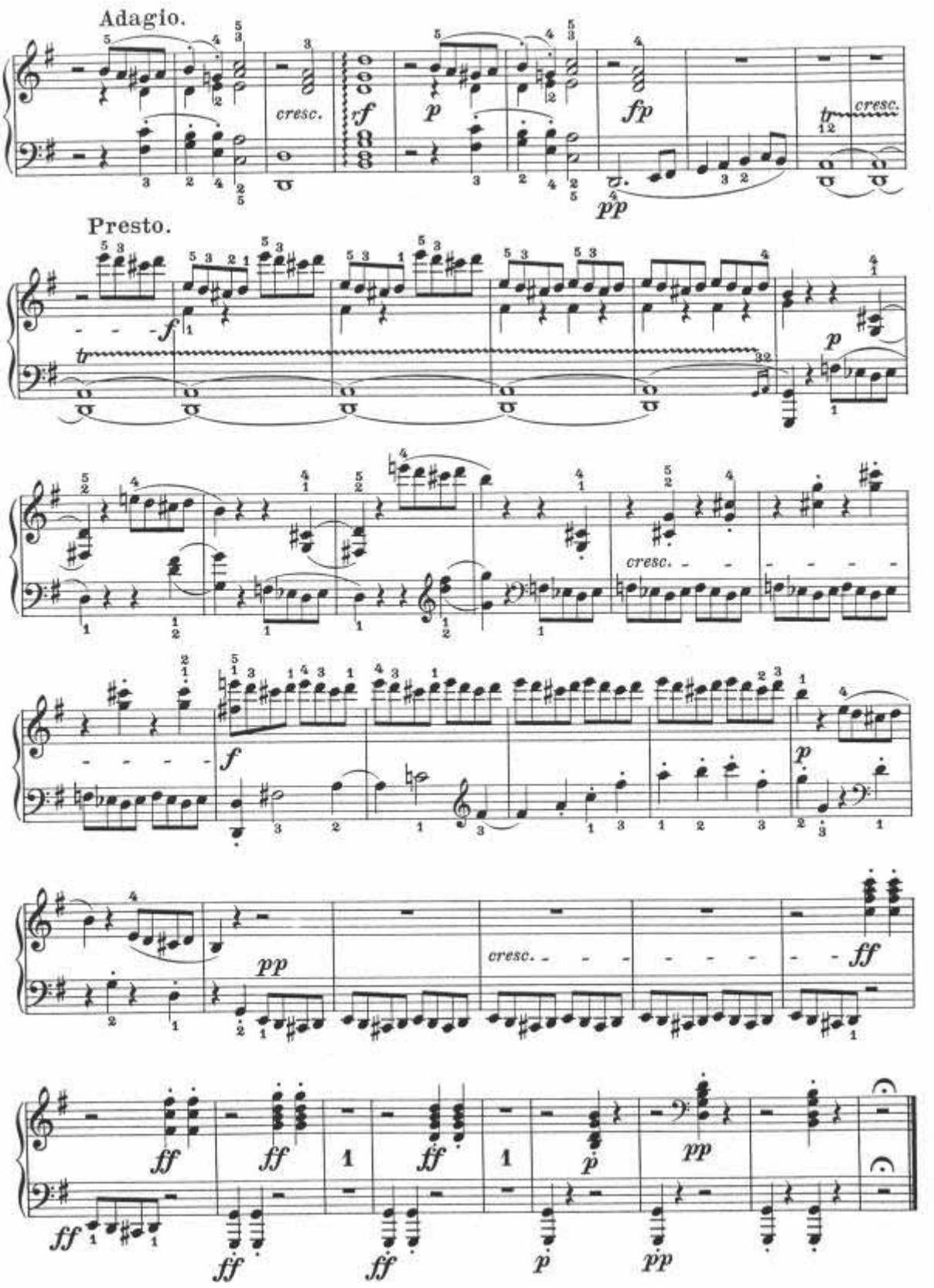
Ex. 13a L. van Beethoven : *Uvertura Egmont* – debutul

Ex. 13b F. Liszt : Poemul simfonic *Mazeppa* – debutul

*) Заключительная часть (начиная со стр.87 - Allegro ¢) может исполняться отдельно (позднейшее примечание Ф. Листа).
*) The concluding Allegro, ¢, (p. 87) may be performed as an independent piece. — Liszt's note made at a later time.

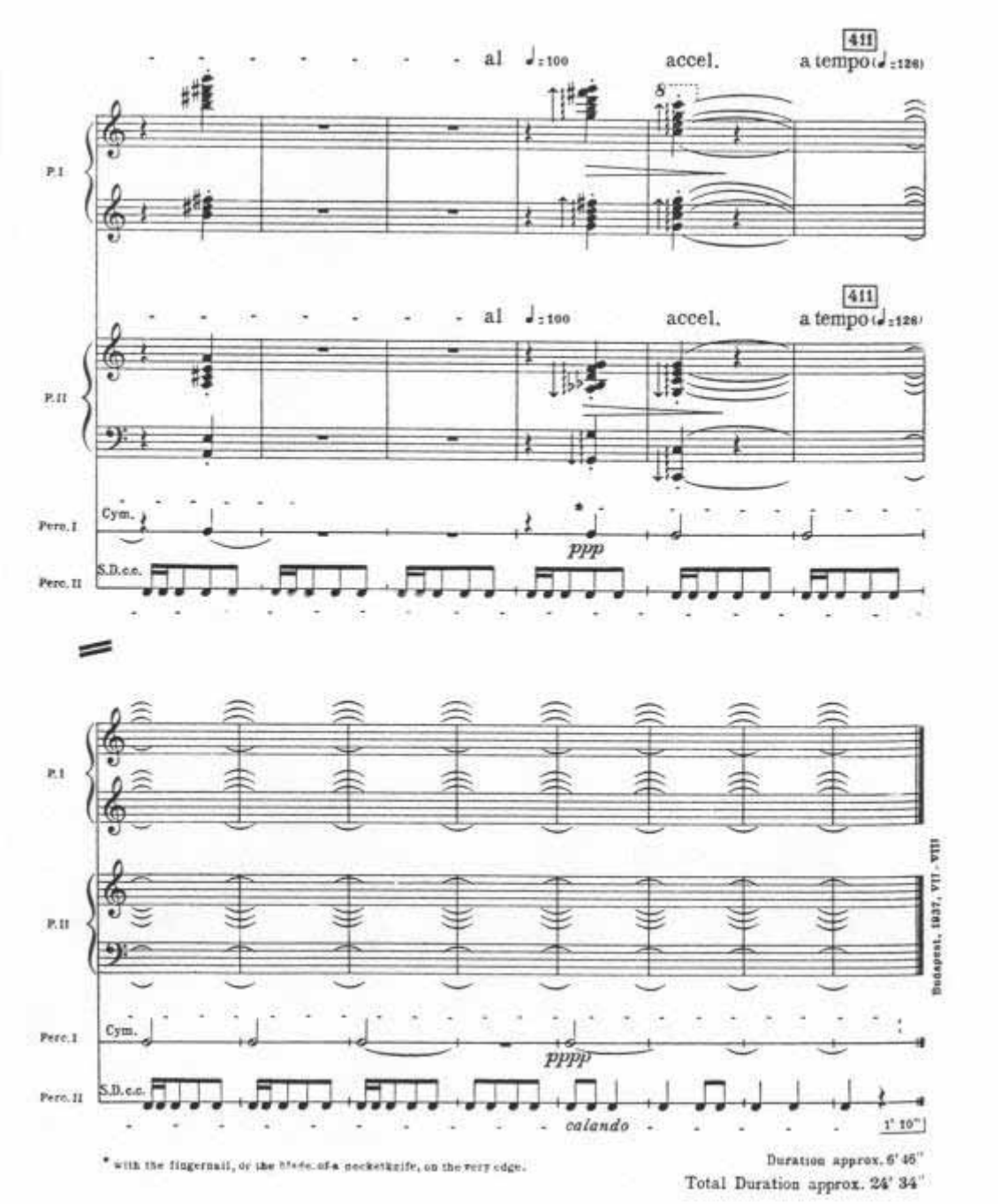
Ex. 13c B. Bartók : *Concertul pentru pian şi orchestră nr. 2* – debutul

Pentru ilustrarea acordurilor-lumină (cortină) corespondente, din debutul şi încheierea unei lucrări – un exemplu ce ca soluţie depăşeşte cu mult epoca sa, îl constituie partea lentă a Simfoniei a VII-a de Beethoven. Cortina este înlocuită de această dată cu un efect de lumină fulgerătoare – aproape după modelul tehnicilor de film moderne:

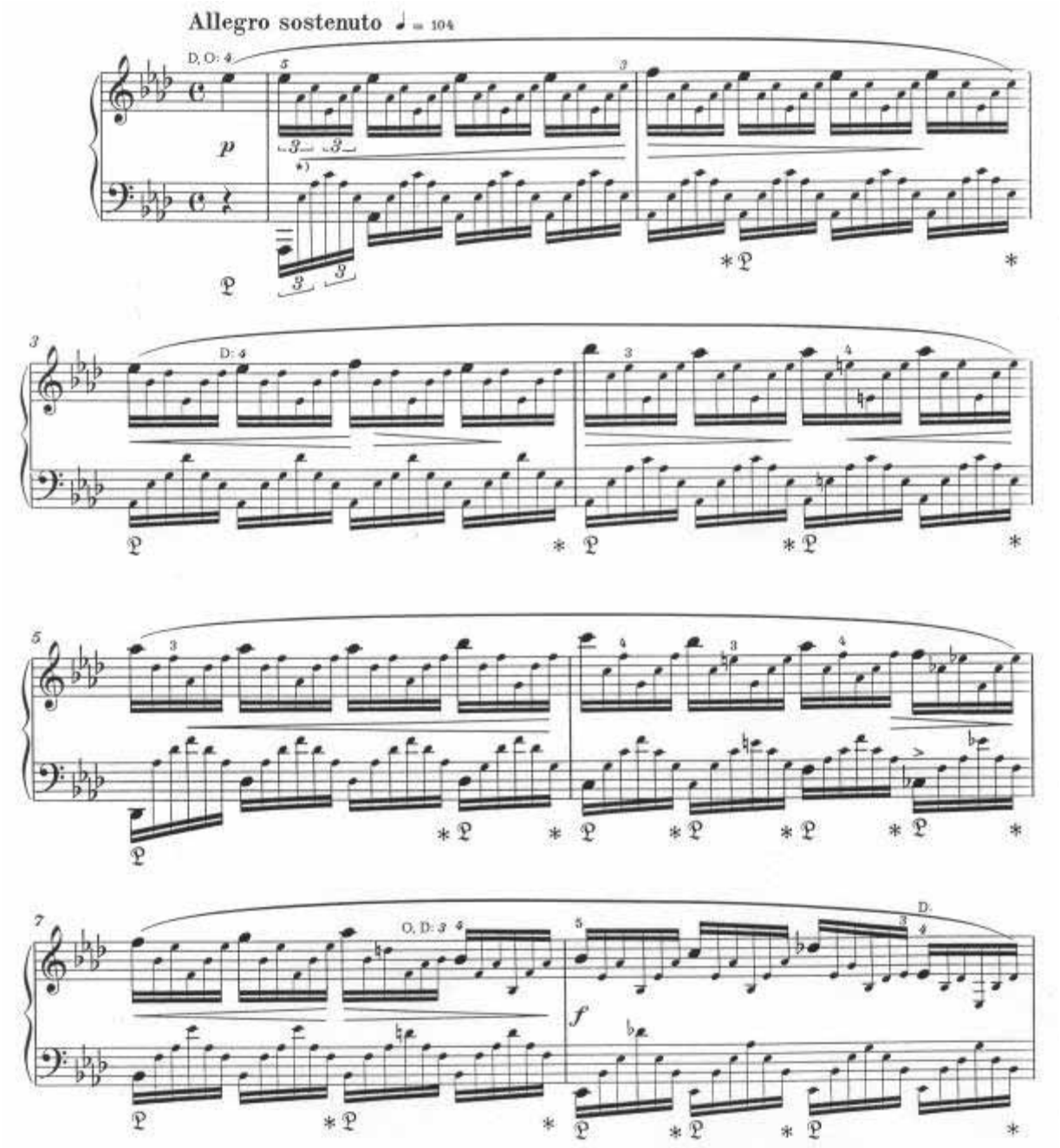
Ex. 14 L. van Beethoven : *Simfonia a VII-a* – debutul şi încheierea părţii lente

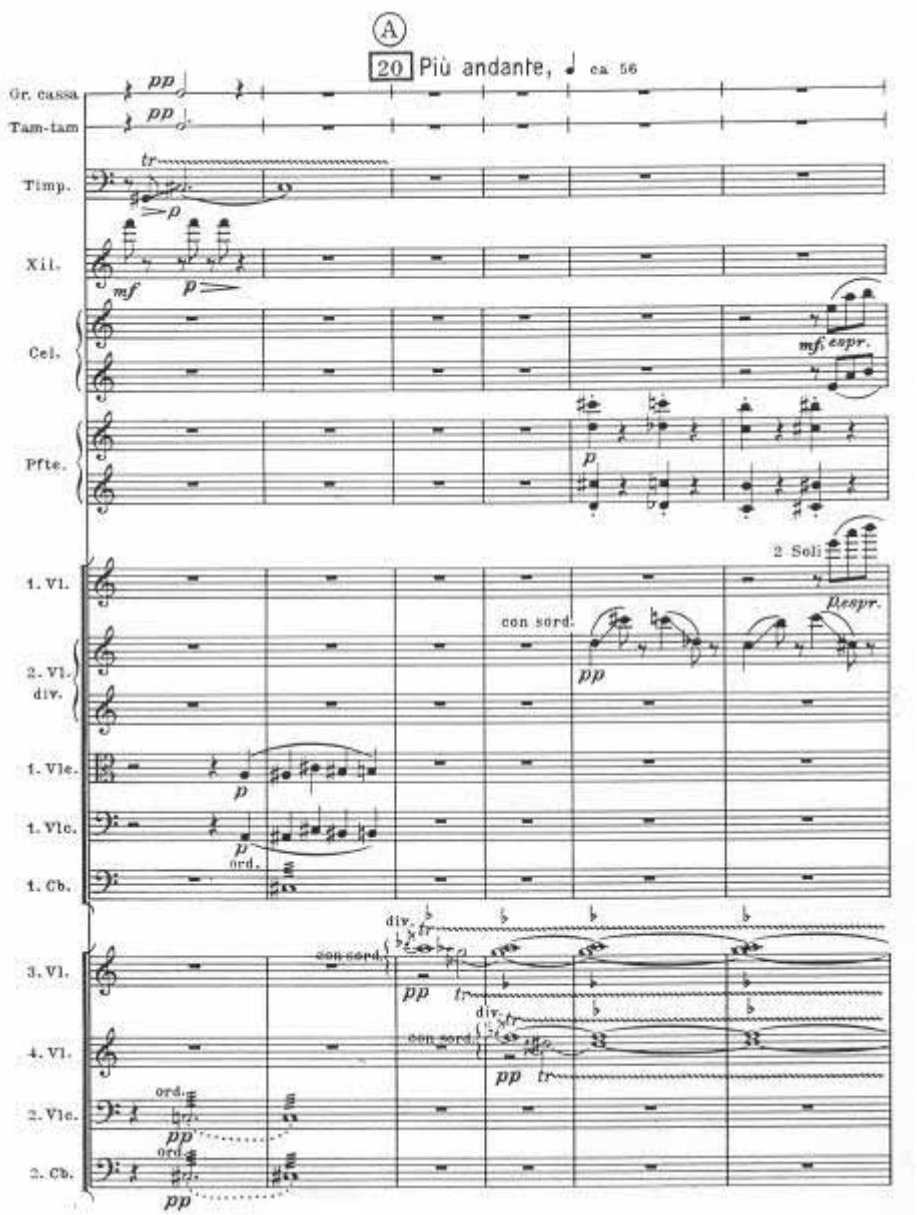


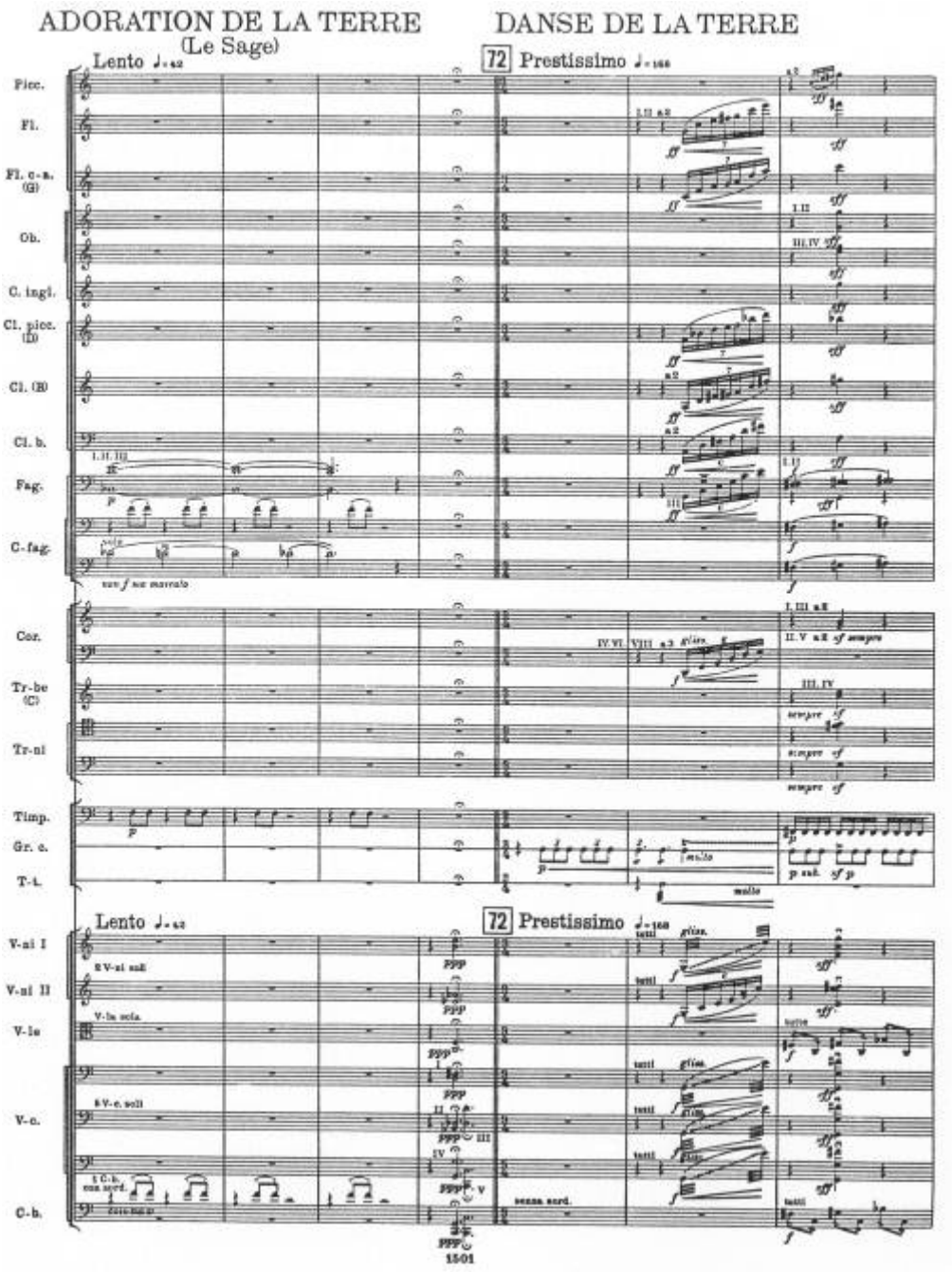
Nu este necesar să prezentăm aici separat soluţia cunoscută de toată lumea a acordurilor de încheiere tip cortină. Ataşăm doar câteva exemple tip pentru soluţiile ce se abat de la rezolvările convenţionale. Încheierea Sonatei pentru pian op. 31 nr. 1 de Beethoven constituie o modalitate interesantă de finalizare prin cortină a acţiunii muzicale: dinamica forte apoi piano a acordurilor finale, cu pauzele intercalate produc un efect deosebit asupra ascultătorului: cursivitatea mişcării parcă se împotmoleşte, pentru ca apoi dintr-o dată (liniştitor) să se încheie.

Ex. 15 L. van Beethoven : *Sonata pentru pian op. 31 nr. 1* - măsurile de încheiere

În muzica romantică s-a statornicit încheierea întreruptă, nesigură, ca un contrast faţă de încheierile triumfătoare. De multe ori, momentul încheierii nu este unanim, acordul care pare că încheie discursul muzical poate fi urmat de un nou avânt, uneori brusc (neaşteptat) intervenind un acord – cortină. În muzica modernă nu rareori sunt folosite încheierile deschise: procesul muzical **se întrerupe**, de parcă ar fi tăiat. Lucrarea Sonata pentru două piane şi percuţie de B. Bartók are o încheiere ciudată: în urma celor două acorduri de încheiere, succesiunea uşoară de paşi de dans a tobei mici pătrunde rapid parcă într-o dimensiune cosmică a imaginaţiei.

Ex. 16 B. Bartók : ***Sonata pentru două piane şi percuţie*** **– măsurile de încheiere**

Sonoritatea de tul, tip cortină, a devenit deja în romantism un efect îndrăgit, însă muzica impresionistă şi muzica modernă au fost cele care au promovat-o ca o soluţie tehnică general utilizată, şi acceptată. Studiul pentru pian op. 25 nr. 1, în La b major, denumit şi „Studiul de harpă" de F. Chopin este un exemplu caracteristic pentru utilizarea muzicală a cortinei de tul:

Ex. 17 F. Chopin : *Studiul pentru pian op. 25 nr. 1*, La b major - debutul

Franz Liszt în lucrarea sa pentru pian intitulată Fântânile arteziene Villa d'Este îmbracă linia melodică în cortina colorată de vapori a picăturilor de apă. Cortină sonoră asemănătoare apare şi în lucrarea lui Ravel intitulată Daphnis şi Chloé. Şi în lucrarea lui Bartók *Musik für Saiteninstrumente*, *Schlagzeug und Celesta*, apare un asemenea fundal de cortină voalat. În fiecare caz asemănător, acţiunea muzicală este estompată, îndepărtată de realitate, primind un caracter de amintire (a timpului trecut).

Ex. 18 B. Bartók : *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*, partea a III-a, episod

Stravinski în baletul Le sacre du printemps, în prima parte a lucrării, utilizează cu scopul separării lumii reale de lumea ireală cortina sonoră de tul, deopotrivă ca efect dramaturgic şi de culoare.

Ex. 19 Stravinski : *Le sacre du printemps*

Utilizarea diferitelor tipuri de cortină este importantă în primul rând din punct de vedere dramaturgic: delimitează universul scenei de locul pentru spectatori, respectiv realitatea acţiunii dramatice de universul fantezist, ca de vis. Rolul dramaturgic al cortinei este inseparabil de noţiunea decorativului, fiind parte organică a imaginii scenice. Tipurile de cortine muzicale prezintă o dualitate asemănătoare.

Dintre tipurile de cortine sonore, am evidenţiat în acest capitol mai ales cele care au rol de delimitare din punct de vedere dramaturgic, tipurile care **deschid**, respectiv **închid** imaginea scenică.

SCENOGRAFIE SONORĂ

DECOR SONOR

În pictură, fundalul, **scenografia** primeşte un rol deosebit. Creaţia intitulată Mona Lisa a lui Leonardo da Vinci este admirată de posteritate până în zilele noastre nu numai din cauza portretului minunat, din cauza zâmbetului, dar şi din cauza **peisajului** splendid, fermecat în spatele portretului: decorul este proporţional cu elementul principal al picturii, **faţa umană.** Muzica se află în imposibilitatea de a reda formele realităţii materiale, culorile ei, poate face referire la ele doar indirect. Muzica, prin intermediul mijloacelor sale specifice, poate schiţa, poate zugrăvi decorurile din fundalul acţiunii sonore, dar această scenografie nu îi este cu adevărat element esenţial. Este mai degrabă FUNDAL. Elementele lui le putem descoperi doar începând de la muzica romantică – impresionistă, le putem cerceta şi studia în existenţa lor de sine stătătoare, în valoarea lor.

*

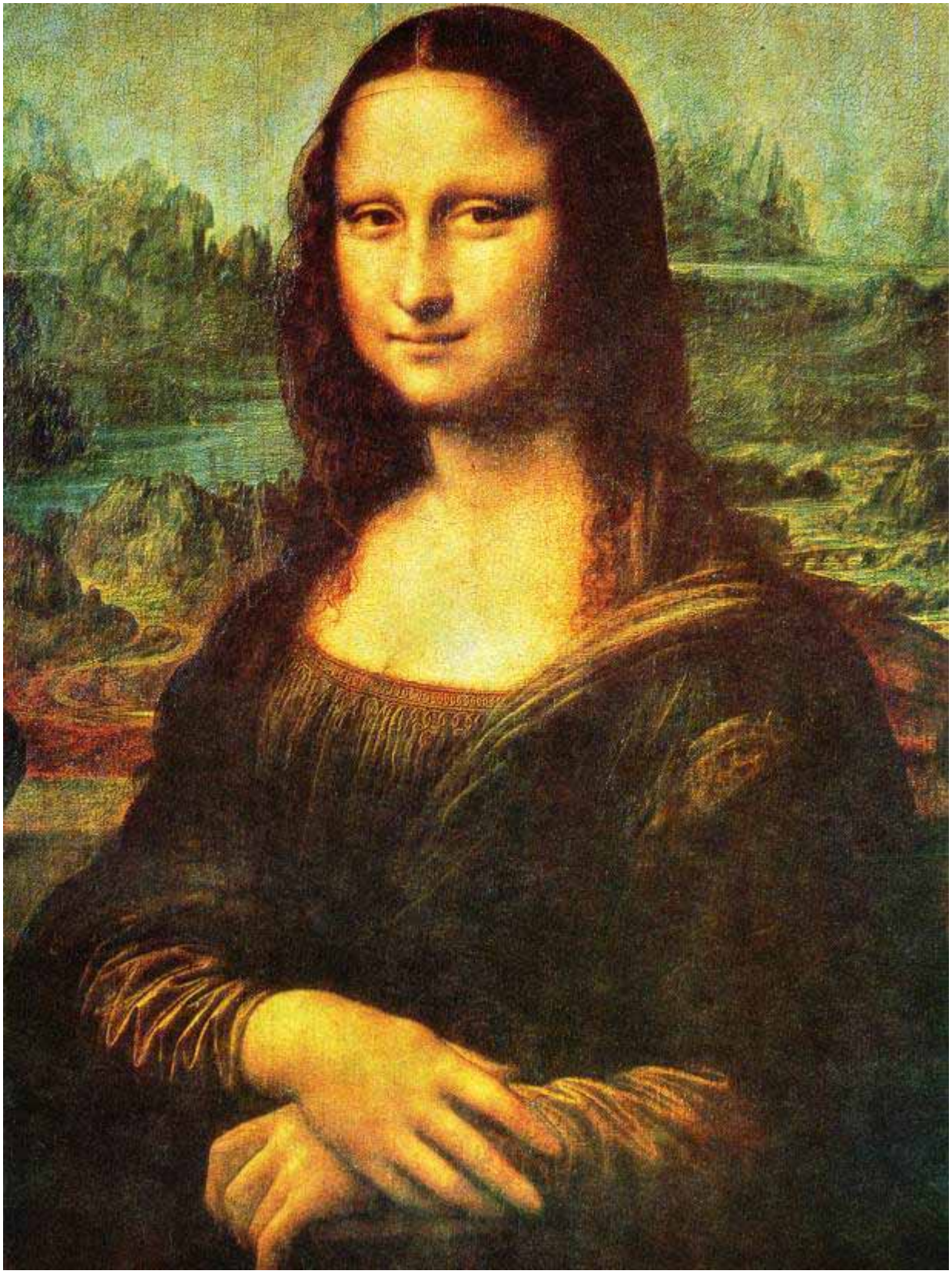
„Introducând în sistemul său concepţia mişcării şi demonstrând însemnătatea şi autonomia luminii şi a imaginii virtuale, Leonardo a făcut din perspectivă ceva mai mult decât o ştiinţă empirică. A făcut din ea o parte a ştiinţei. (...)

Leonardo a descoperit unitatea superioară a operei în bogăţia şi integrarea armonioasă a senzaţiilor. De unde rezultă o opoziţie absolută între sentimentul spaţiului şi al timpului. Pe de o parte, un spaţiu imobil, rigid, prins parcă în razele unui proiector, şi care va genera scena teatrală clasică şi barocă; pe de altă parte, un spaţiu variat străbătut de mai multe figuri decât ar putea discerne ochiul la o primă privire, atât de bogat încât numai o intuiţie sigură ne poate da senzaţia întinderii şi armoniei sale incomensurabile, traductibilă nu în jocul unor scene izolate ci în legi ale proporţiei şi în jocuri de lumină.(...) Pe de o parte, lucrurile mentale care nu au trecut prin înţelegere sunt vane şi nu dau naştere nici unui adevăr care să nu fie dăunător, astfel încât criteriul suprem al operei de artă se află în matematică; pe de altă parte, pictura, care închide astfel într-o reţea reprezentări ce nu sunt cele ale lucrurilor inerte ci spectacolul viu al lumii, cuprinde toate formele naturii şi este infinit superioară literaturii, ale cărei cuvinte nu sunt universale precum formele. În ultimă analiză, Leonardo concepe pictura ca un limbaj universal care elimină accidentul pentru a materializa esenţialul.” (Pierre Francastel, 1952)[1]

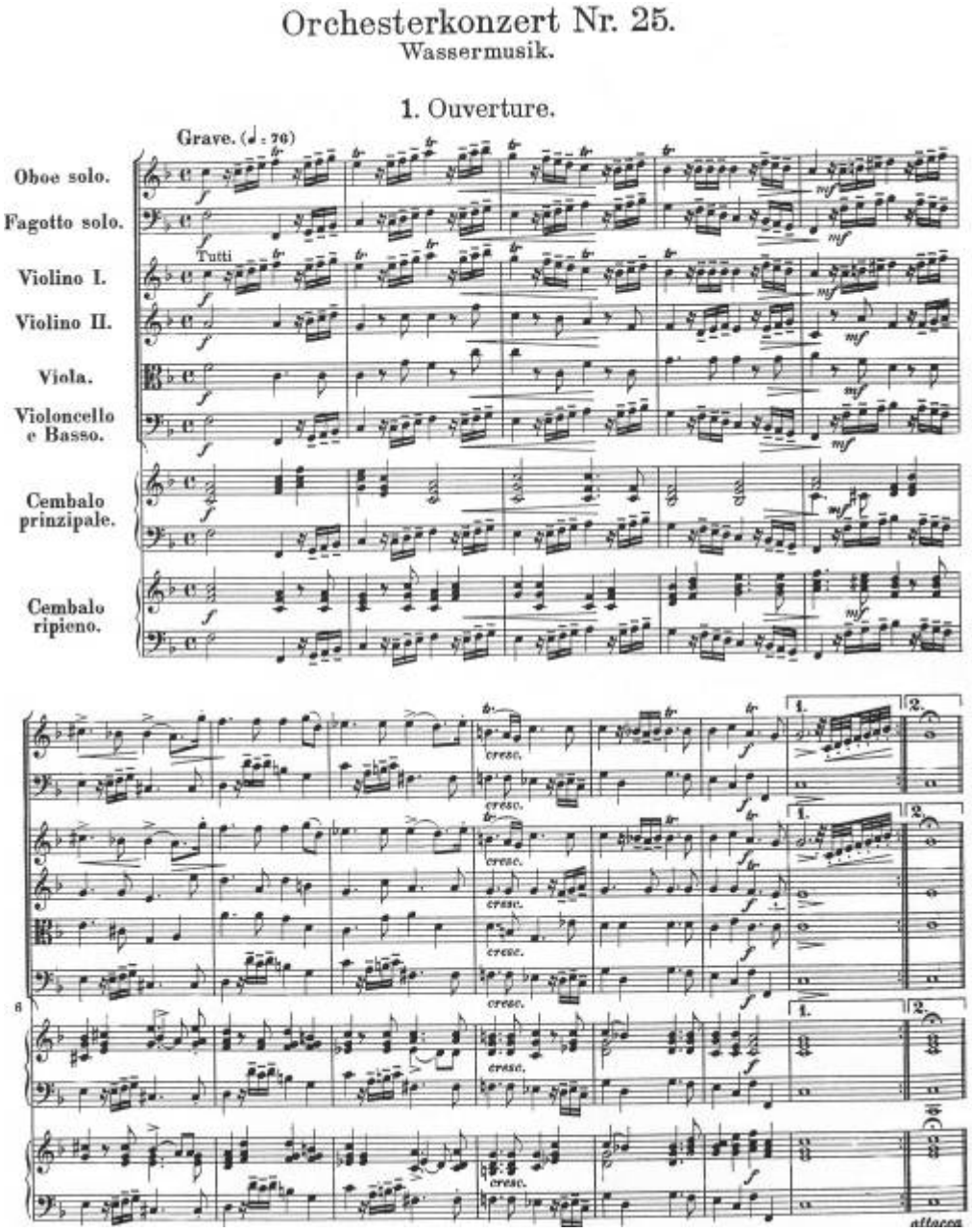
*

[1] ***, „Leonardo da Vinci – Album”, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p.19-20.

Ex. 1 Leonardo da Vinci : *Mona Lisa*



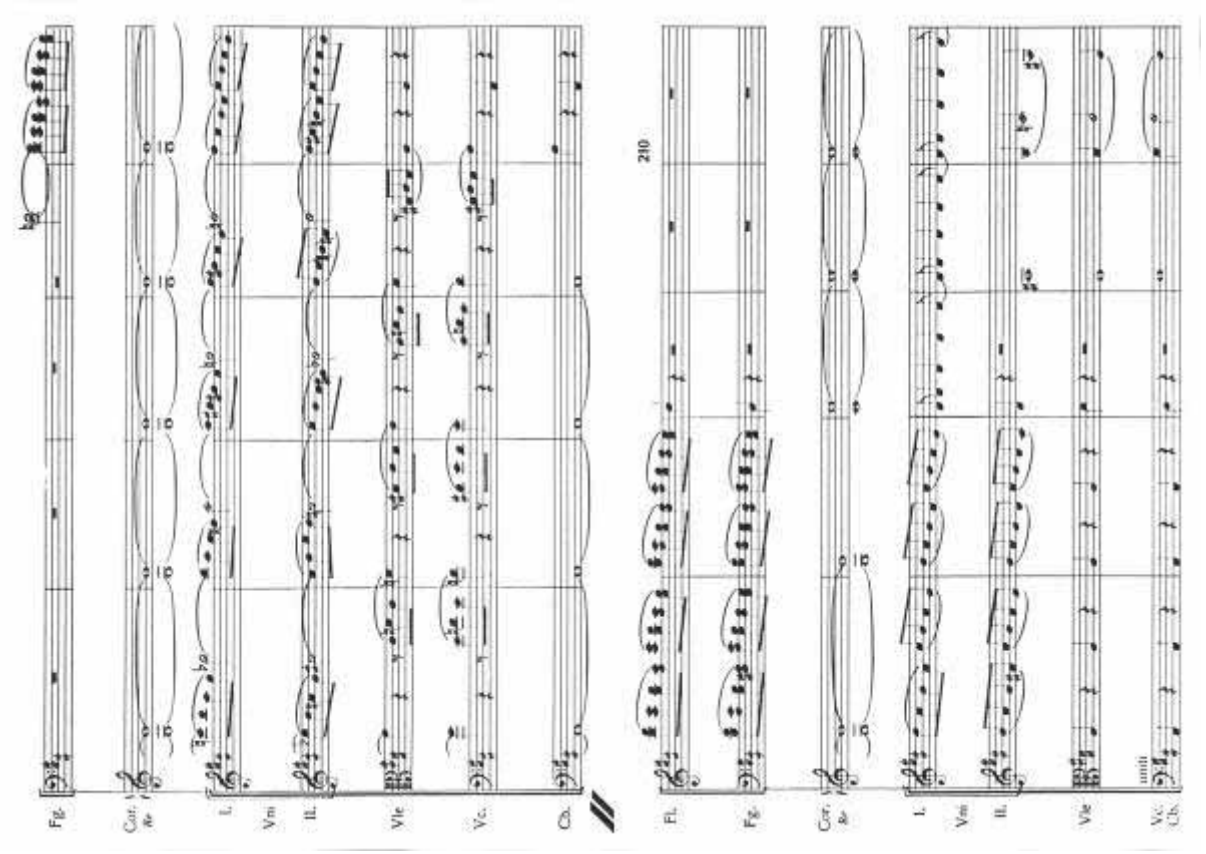
Muzica bisericească renascentistă s-a abţinut încă distant de orice element teatral, pictural: spiritualiza muzica. Universul muzical al barocului deja accentuează elementele decorative; acţiunea muzicală, şi fundalul zugrăvit în dosul ei nu se despart însă, ci mai degrabă fuzionează strâns. Ghirlandele baroce ale vocilor, vrejii melodici, ţesăturile sale contrapunctice întortocheate, zugrăvesc în imaginaţia auditorului şi decorurile scenice. Aceasta însă nu este încă adevărata scenografie sonoră, cel puţin nu în înţelesul pe care-l are în muzica romantică şi modernă. Muzica barocă foloseşte mai degrabă decorurile „oferite" de anturajul lucrării muzicale: sălile de palate, bisericile, şi **DECORURILE naturii** înconjurătoare. Nu este întâmplător gestul lui Haendel, când îşi situează orchestra în luntre, o plasează pe oglinda apei, unde sunetul nu întâlneşte nici un obstacol, se poate propaga rapid şi liber în mediu natural.

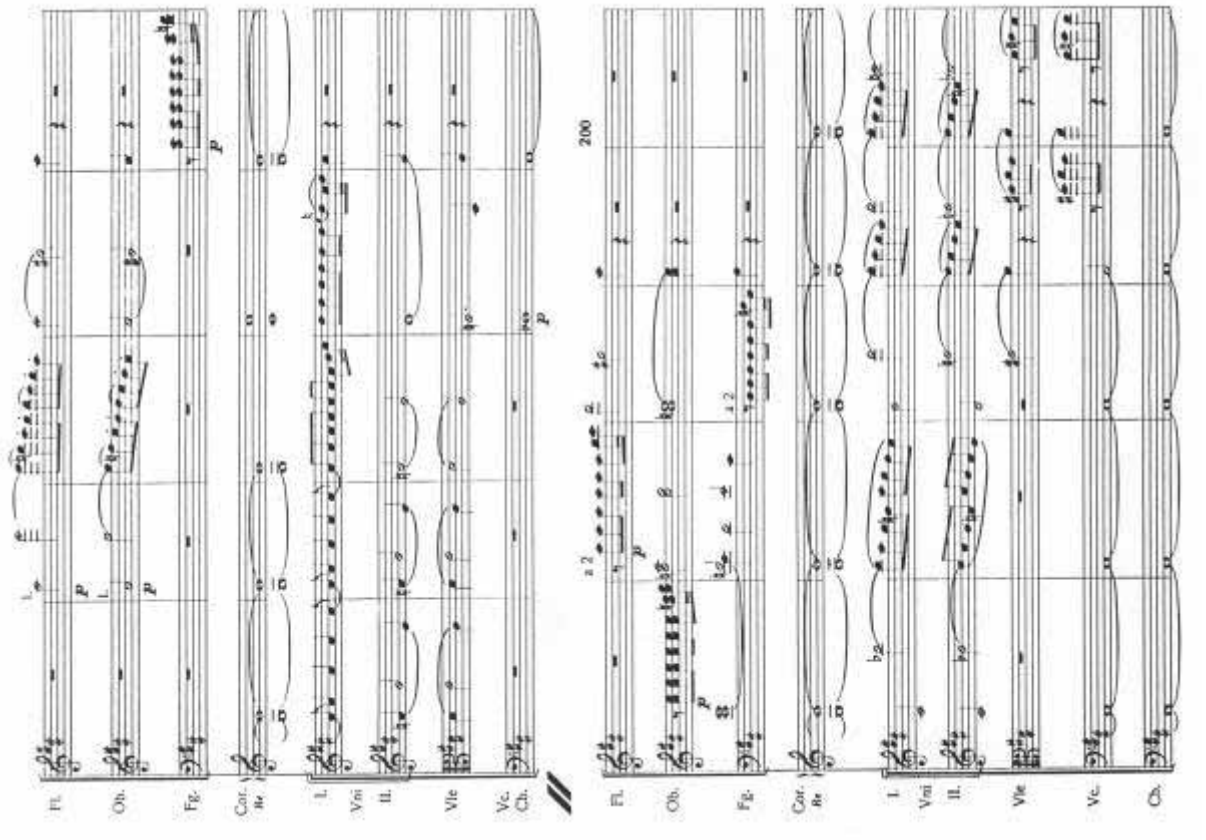
Ex. 2 Haendel : ***Muzica apelor***

Idealului sonor **stereofonic** al muzicii baroce îi corespund clădirile mari, ample, respectiv spaţiile naturale. În realitate, muzica barocă trăieşte doar în asemenea mediu. Universul sonor **mono** al muzicii romantice se retrage între decorurile aglomerate ale caselor burgheze, căutându-şi un mediu intim. Muzica modernă face din nou o deschidere spre decorurile lumii exterioare, spre mediul sălilor de spectacole imense, spre stadioane şi difuzoare ale pieţelor publice orăşeneşti, dar în acelaşi timp păstrează şi decorurile asimilării intime a muzicii prin intermediul ascultării discurilor prin căşti: se realizează o sinteză între cei doi poli ai **mediului exterior** al muzicii. Epoca modernă a recunoscut faptul că nu este indiferent când şi unde sună muzica, descoperind efectul **feedback** al decorului exterior. Ceea ce muzica poate crea doar ca referire în scenografia sa internă, poate fi compensat din belşug de către mediul exterior. Înregistrările de film, imaginile proiectate în timpul ascultării muzicii oferă o scenografie perfectă, un fond de decor în preajma interpretării oricărei lucrări muzicale. Poate fi îndelung analizată măsura în care imaginile proiectate, înregistrările de film ajută sau împiedică înţelegerea muzicii. Practica secolului XX întăreşte mai degrabă convingerea că **muzica** este cea care **adânceşte** înţelegerea, acceptarea spectacolului (al imaginilor lumii vizuale). În direcţie opusă efectul slăbeşte, şi mai mult decât atât, mai degrabă strică, decât este în folosul muzicii. Din acest motiv, decorurile **exterioare**, **anexate** muzicii pot fi şi trebuie utilizate doar cu măsură.

Ex. 3 Imagini de concerte din stadioane

Muzica are scenografia sa **internă** specifică, anturajul decorului său, dar acestea pot fi urmărite în cadrul dezvoltării muzicii doar începând din secolul al 18-lea. În muzica clasică începe să se contureze acel efect de orchestraţie care prin intermediul pianului poate fi numit FOND DE PEDALĂ (ceea ce începe să se răspândească de asemenea începând de la mijlocul secolului al 18-lea). Procesul dramatic ce se desfăşoară la orchestra de coarde este cuprins într-o unitate omogenă de către acordurile ţinute sub formă de note lungi de către suflătorii de lemn şi / sau suflătorii de alamă, asigurându-i un fond sonor scenografic. Aceste sunete ţinute (adesea doar un singur sunet de corni), sau acorduri, răsună întotdeauna în momente cheie ale acţiunii dramatice: ele **primesc FUNCŢIE dramaturgică.** Pedala apăsată în timpul interpretării la pian primeşte de asemenea funcţie artistică doar atunci când apare într-un loc motivat din punct de vedere dramaturgic. În arta pianistică apar în secolul al 19-lea partiturile ce notează cu minuţiozitate jocul de pedală, însă în muzica simfonică ea demonstra deja o întreagă serie de tehnici perfecţionate de o sută de ani. Citǎm din Simfonia în Re major („Pragheza”), K.V. 504 fragmentul de retranziţie spre repriza formei de sonată din partea a I-a, pentru a ilustra felul în care intervalele de octavă prelung ţinute de cei doi corni cuprind într-o unitate dialogul agitat al vocilor, asigurând un decor de fond:

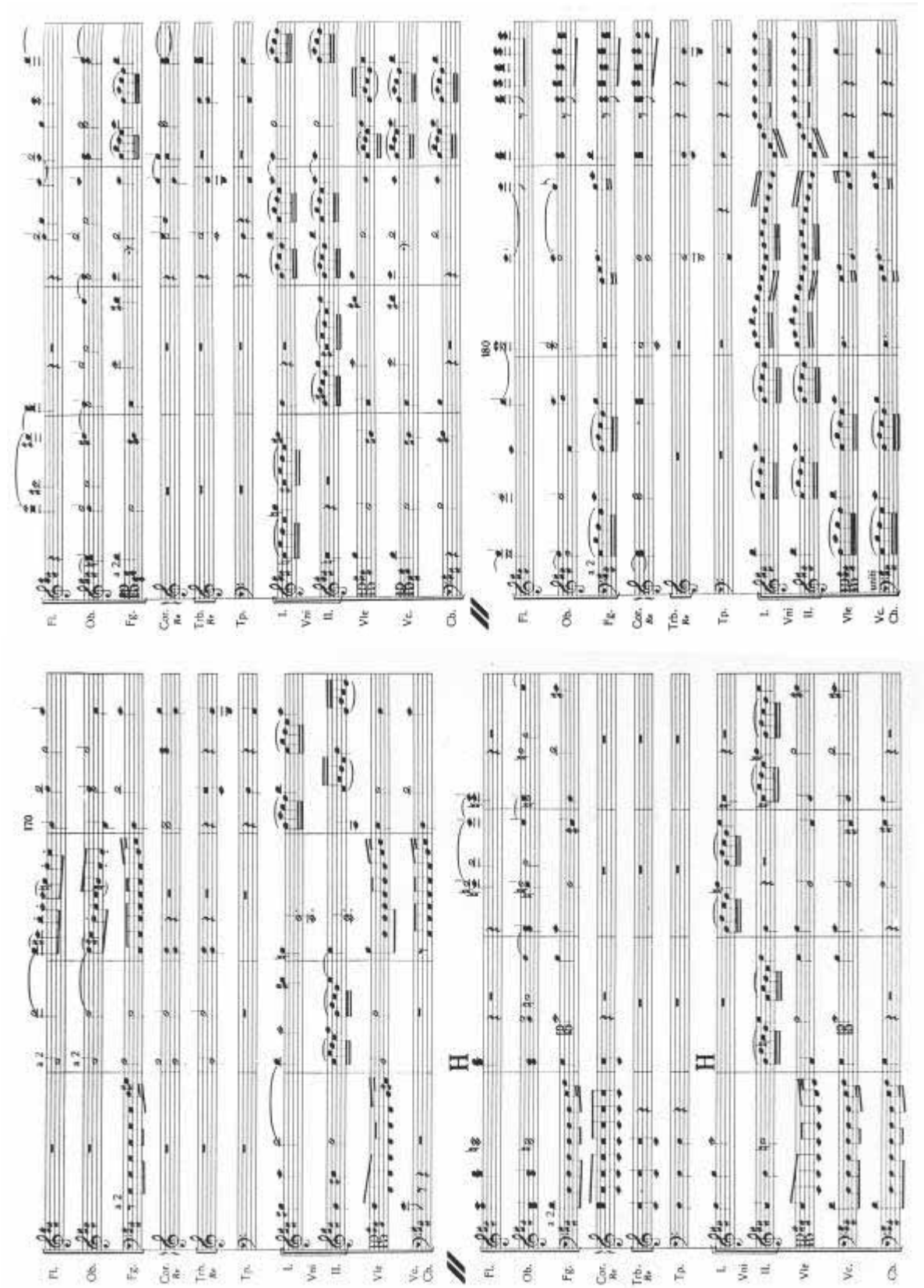
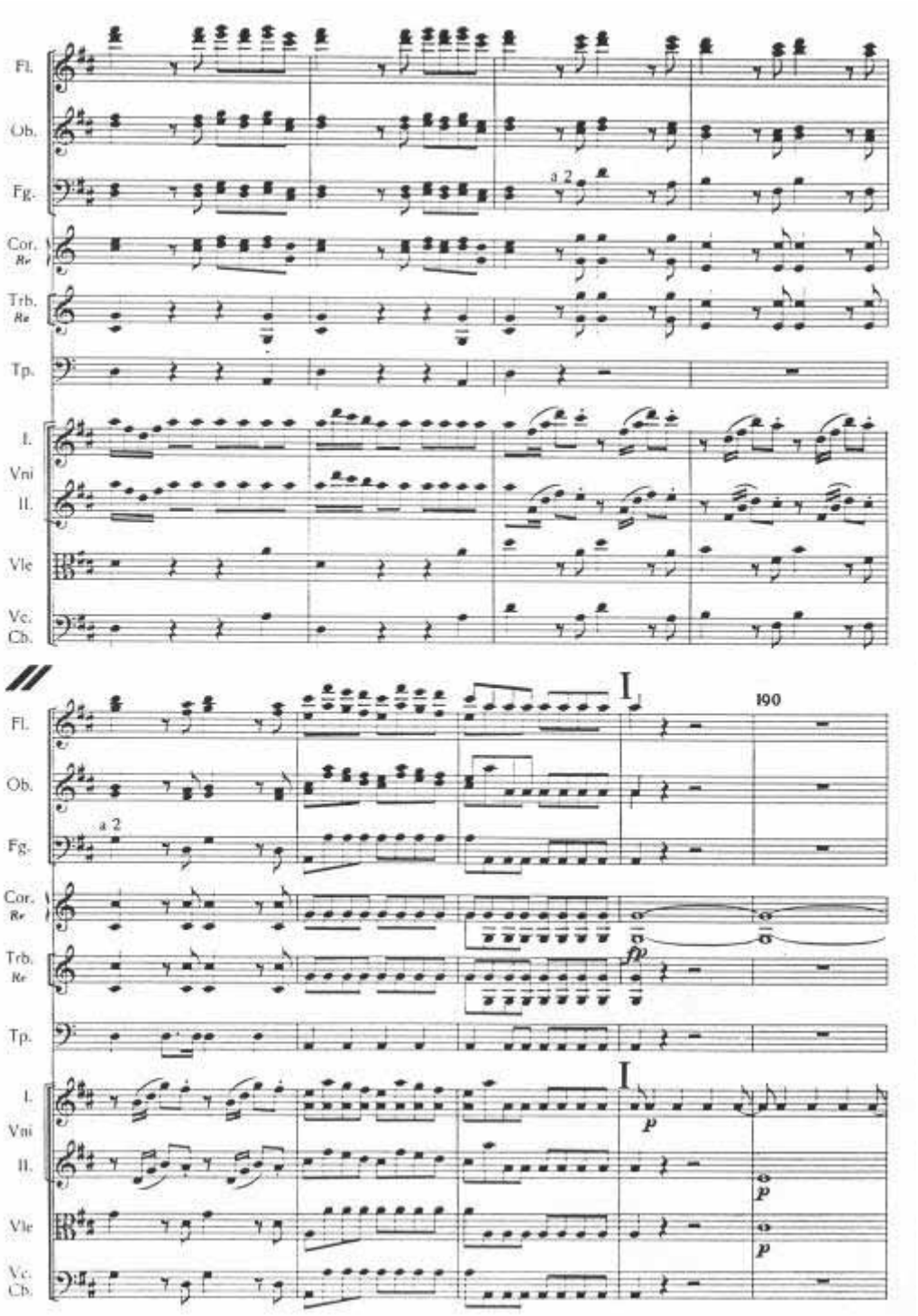
Ex. 3a W.A. Mozart : *Simfonia în Re major („Pragheza”)*, K.V. 504, p. I, m. 191-210.



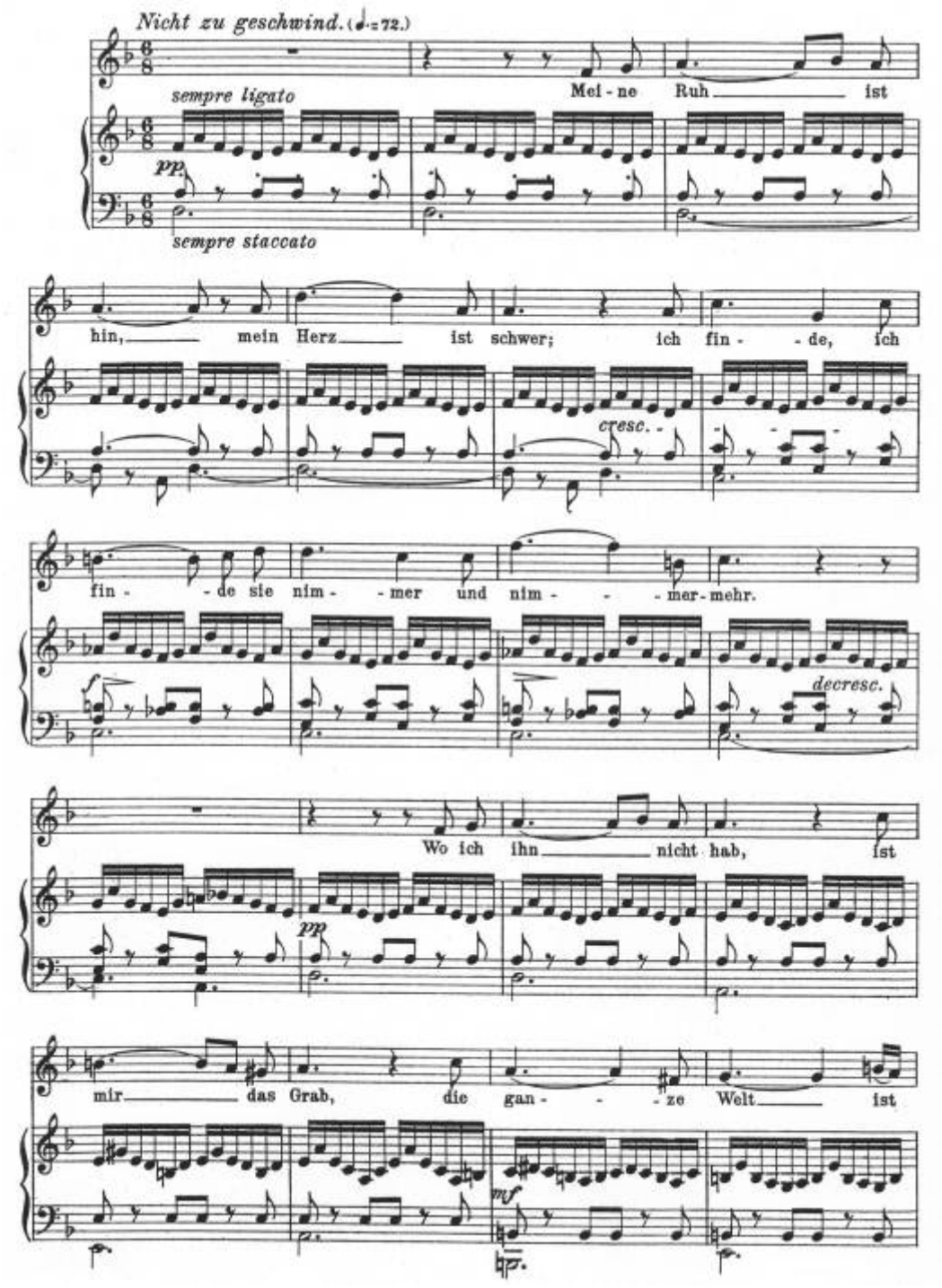


Compozitorul poate contura în dosul acţiunii dramaturgice nu doar o cortină **monocromă**. El poate evidenţia fondul scenic şi prin **decor armonic** şlefuit:

Ex. 3b W.A. Mozart : *Simfonia în Re major („Pragheza”)*, K.V. 504, p. I, m. 172-190.

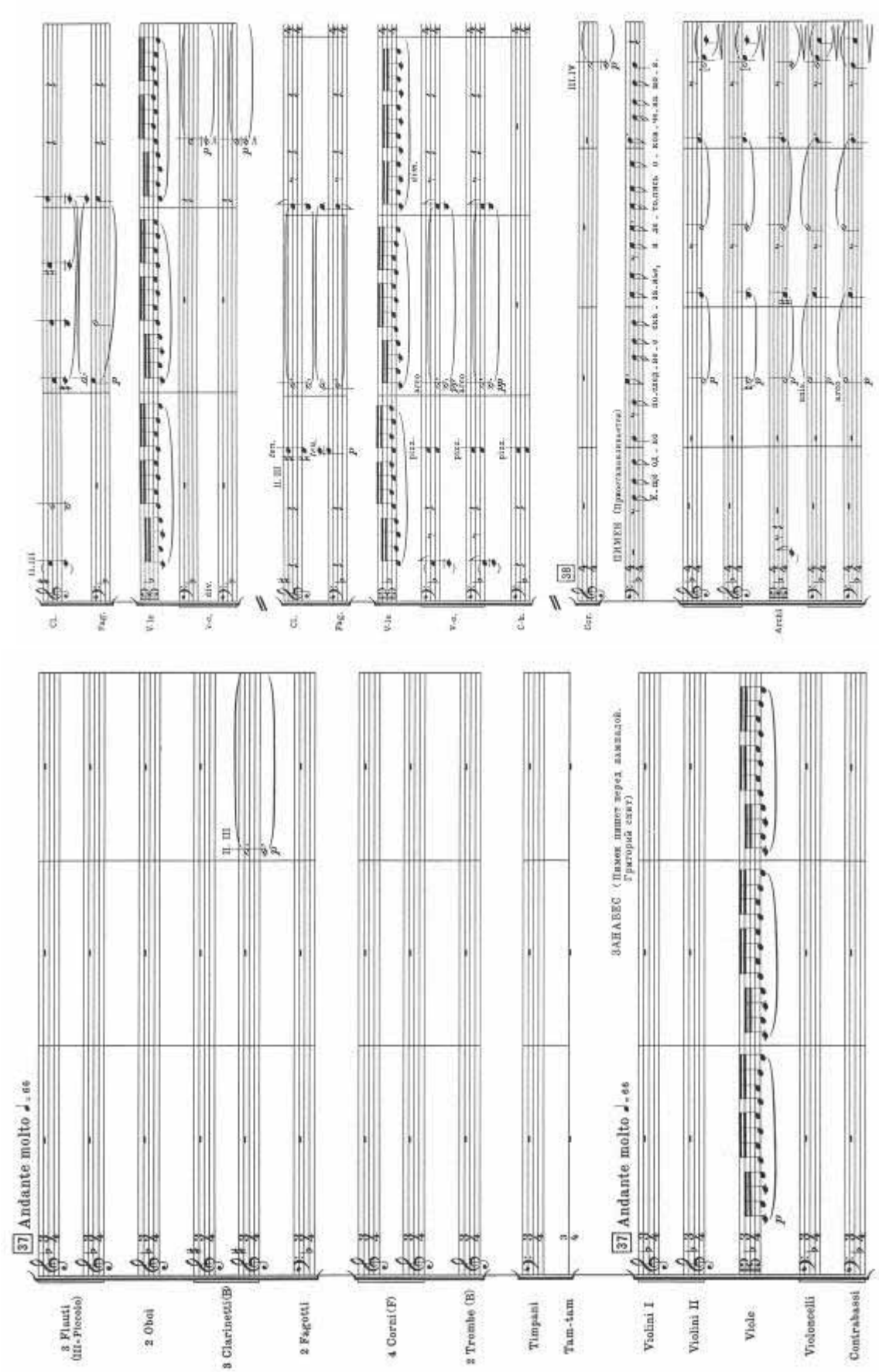


Acompaniamentul unei linii melodice cântate solo – fie lied sau arie de operă – devine frecvent decor de fond, depăşind cu mult caracterul său de susţinere acordică. Fondul muzical al liedului Margareta la vârtelniţă de Franz Schubert îl constituie **zgomotul de rotaţie al vârtelniţei**, compozitorul evocând parcă cu exactitate obiectivă elementele cadrului de decor ce se desfăşoară în fundalul acţiunii:

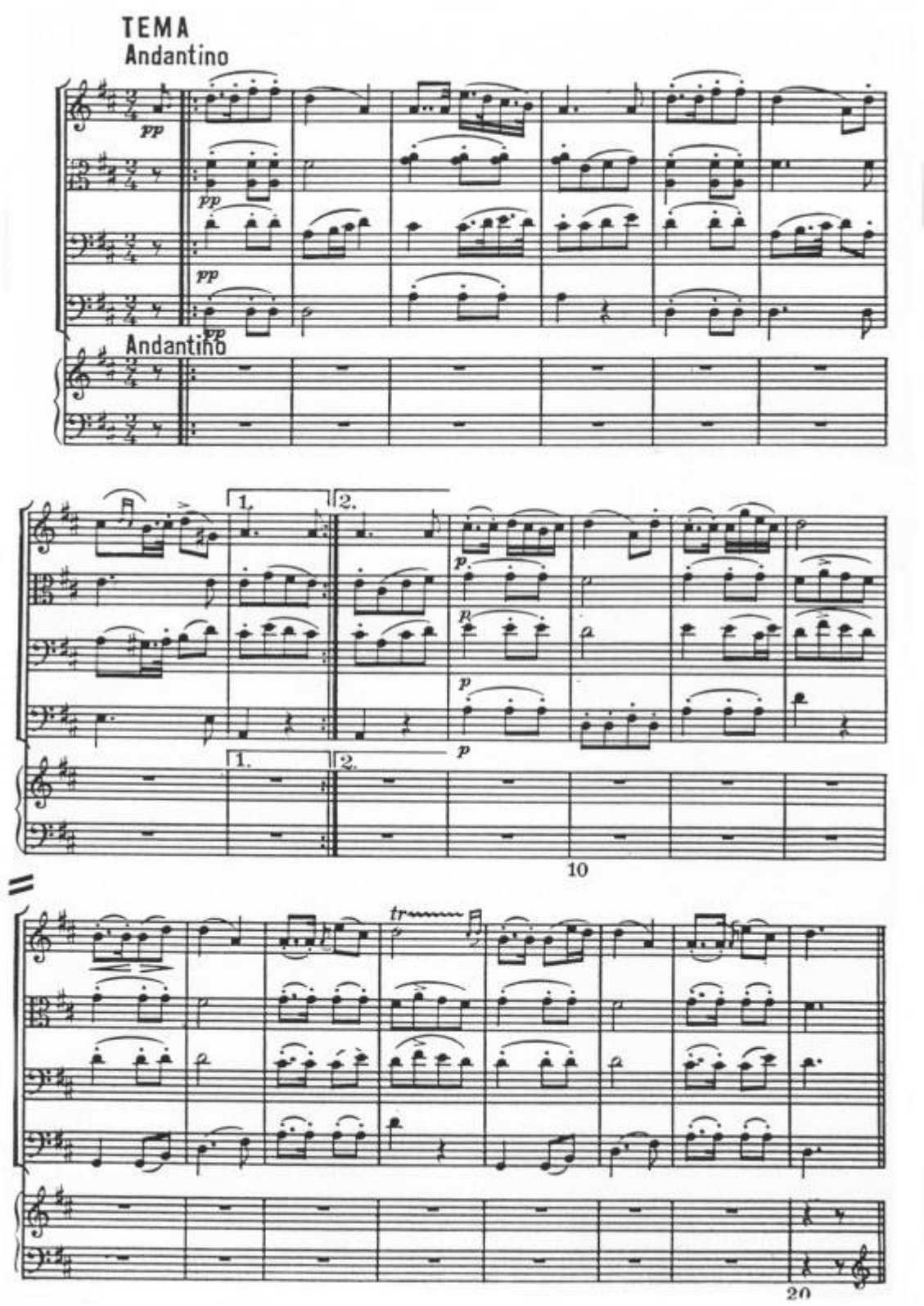
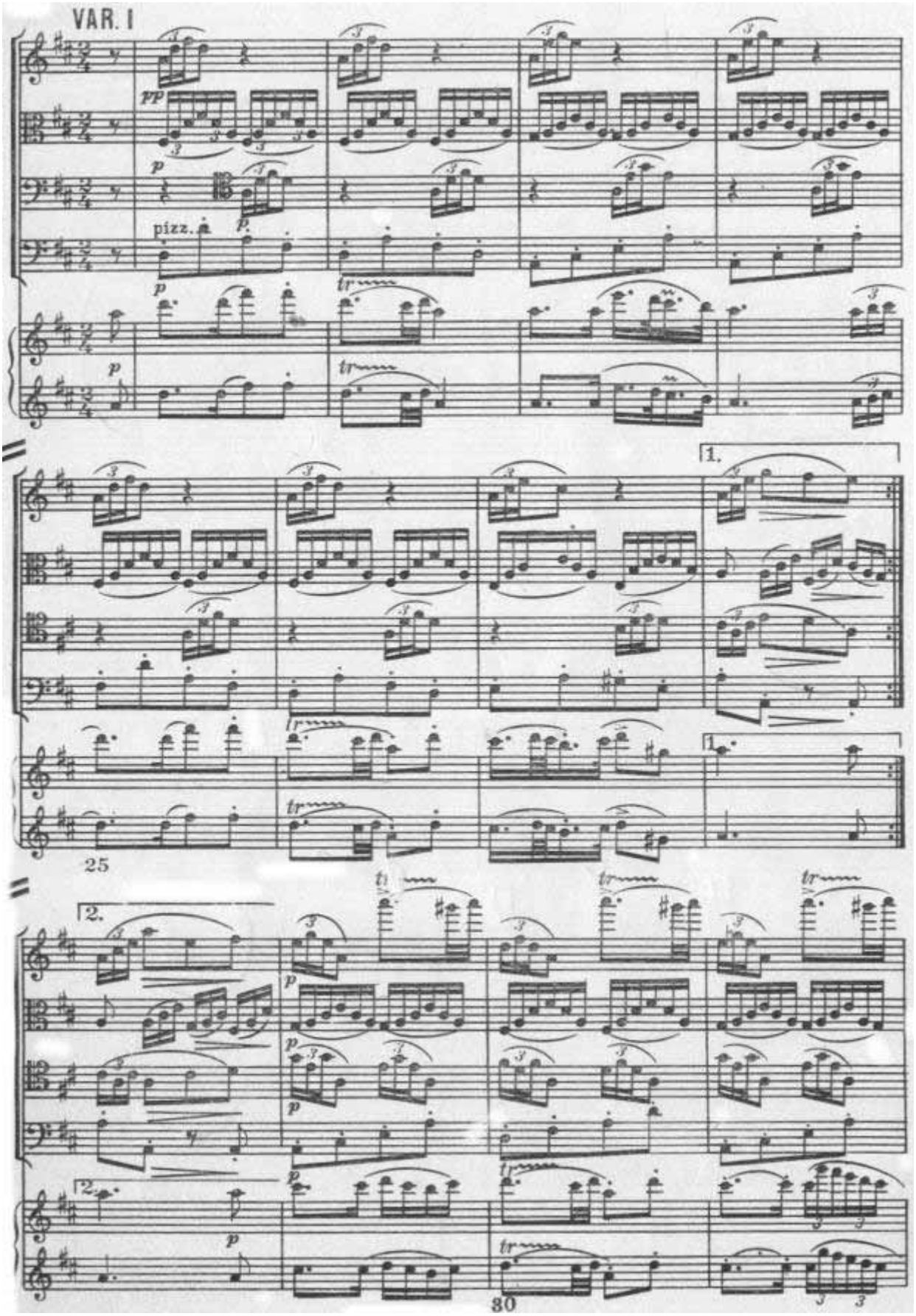
Ex. 4 Franz Schubert : *Grätchen am Spinnrade*, lied, op. 2, fragment

Nicht zu geschwind. (♩=72.)
sempre ligato
Mei - ne Ruh ist
pp
sempre staccato
hin, mein Herz ist schwer; ich fin - de, ich
cresc.
fin - de sie nim - mer und nim - mer mehr.
decresc.
Wo ich ihn nicht hab, ist
pp
mir das Grab, die gan - ze Welt ist
mf

Musorgski trezeşte la viaţă în muzica lui, cu o deosebită genialitate creatoare şi anturajul scenic. Aria lui Pimen din opera sa intitulată Boris Godunov este însoţită până la sfârşit de fondul aproape de o realitate obiectivă a flăcării de lumânare, ce abia pâlpâie şi luminează foarte slab celula călugărului care-şi deapănă amintirile pe paginile codexului:

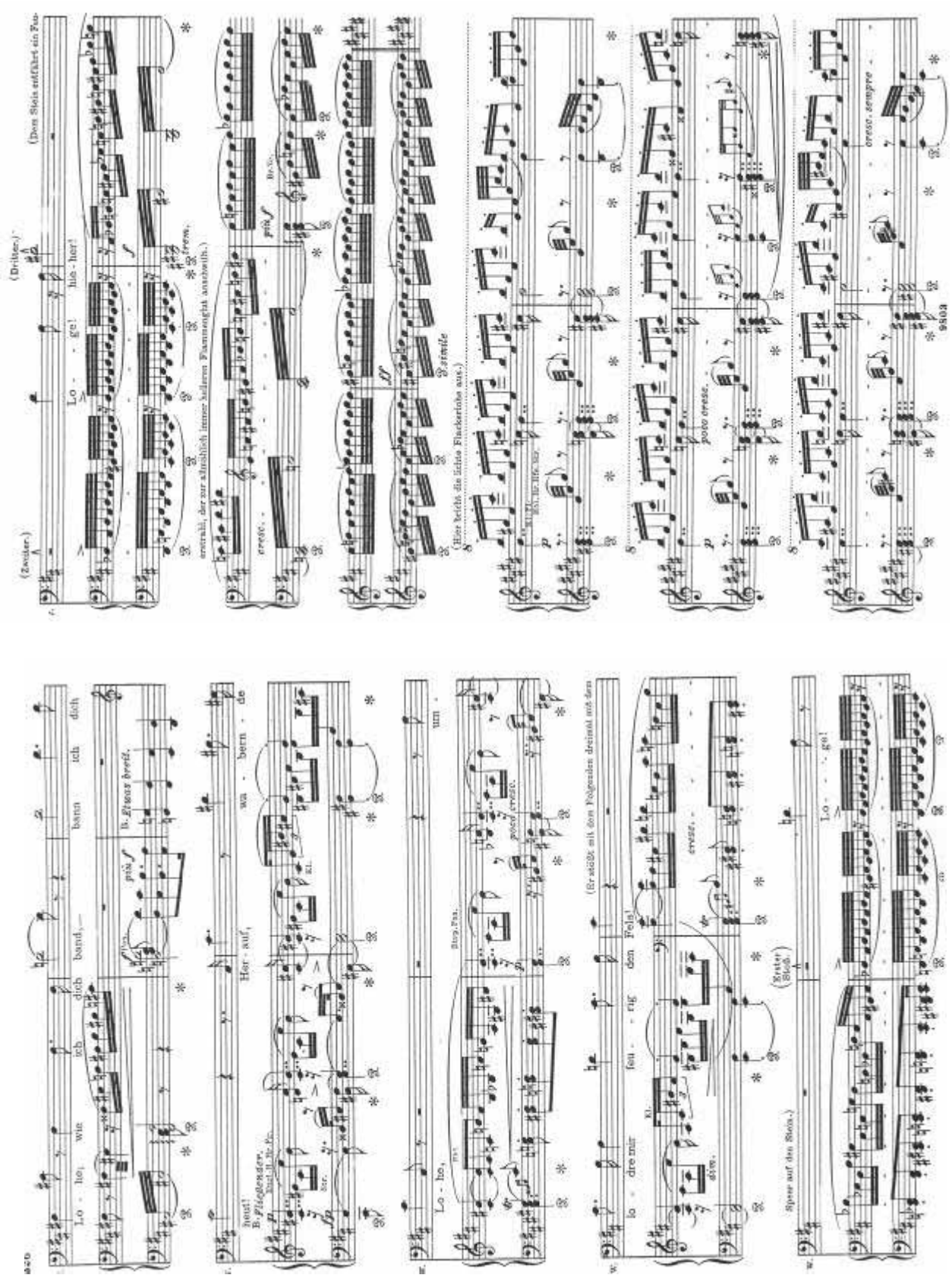
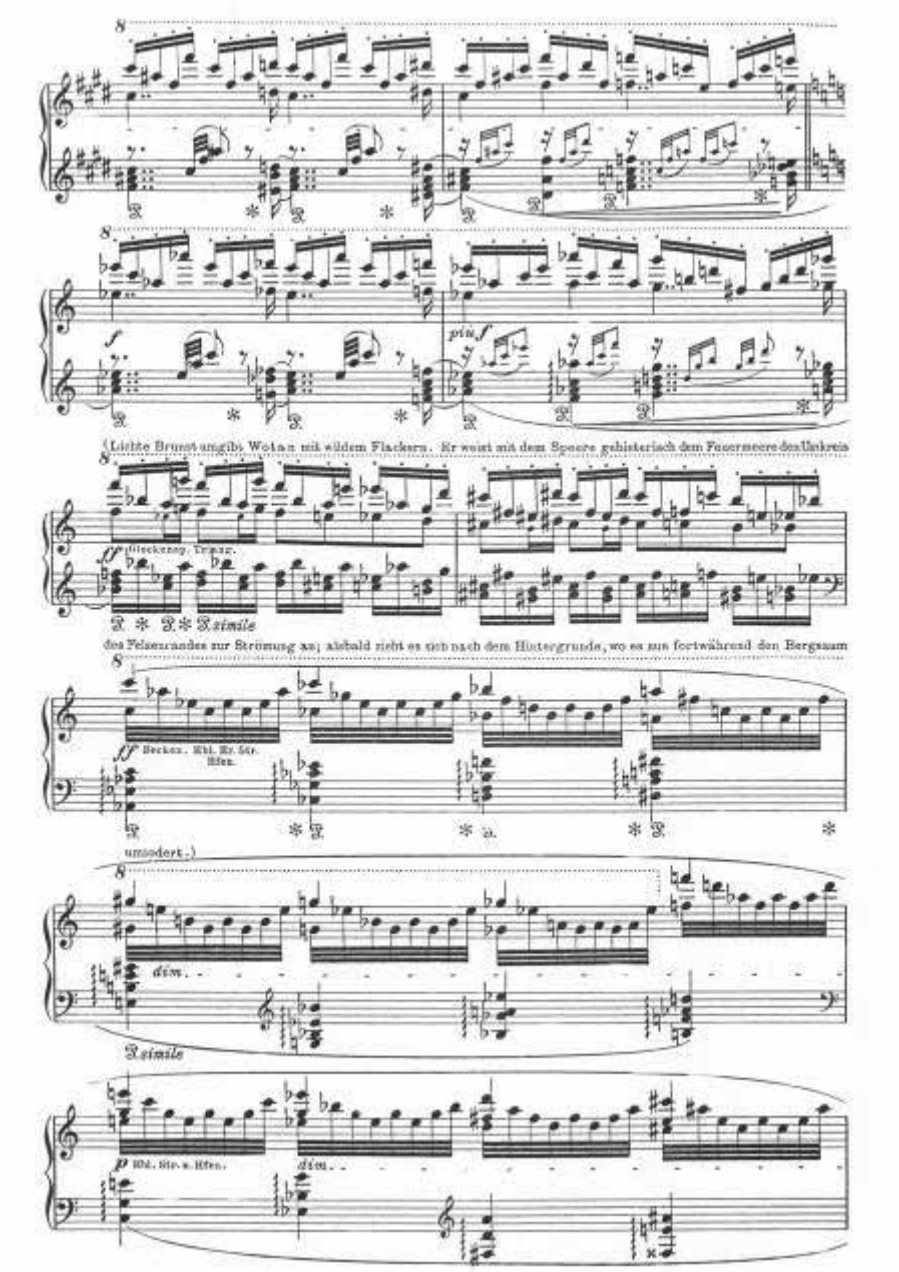
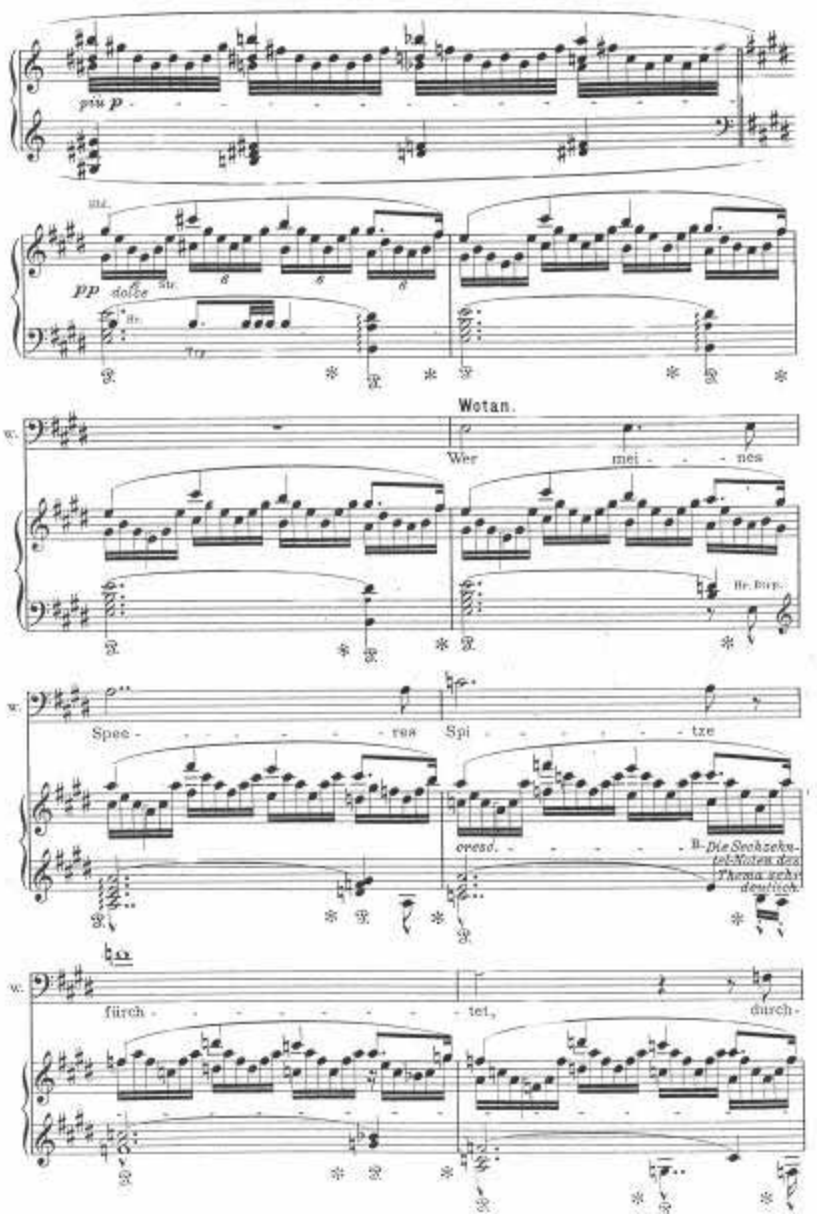
Ex. 5 Musorgski : *Boris Godunov, Aria lui Pimen* – actul I, fragment

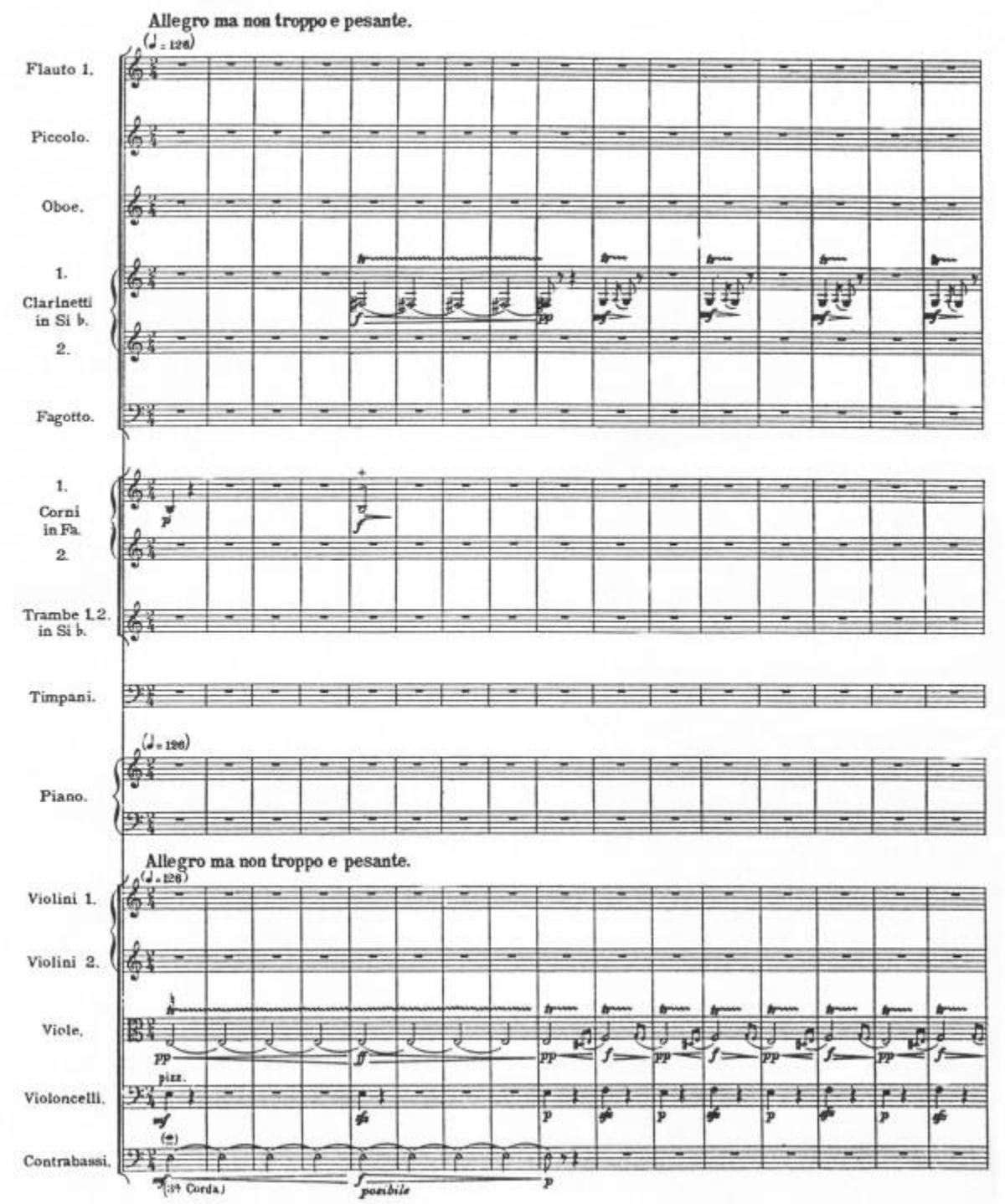


Prin evidenţierea câte unui element de decor, însuşi fundalul primeşte funcţie dramaturgică, ca element central ajutând la desfăşurarea acţiunii dramatice. Vezi astfel la Schubert, murmurul pârâului, motivul saltului păstrăvului, jocul flăcărilor încinse, lumina lor, în opera *Walkiria* de Wagner, sau scânteierea sclipitoare a focului nocturn în baletul *El amor brujo* de Manuel de Falla:

Ex. 6a Schubert : *Cvintetul Die Forelle*, La major, D. 667, începutul părţii a IV-a

VAR. I
pp
p
pizz.
p
p
tr
tr
p
1.
1.
25
2.
2.
p
p
p
p
p
tr
tr
tr
tr
30

Ex. 6b Richard Wagner : *Walkiria* – actul III, scena 3 *„Vraja foculuí”*


(Dem Stein entführt ein Fun-
(Dritter.)
(Zweiter.)
Lo - ge! hie - her!
erwählt, der nur ähnlich seinem Stammvater Wälse
(Hier leicht die lichte Flackerlohe aus.)
Lo - he, wie
dich bind',
dann ich dich
Her - auf,
wa - bern - de
Lo - he,
um -
(Er stößt 3x mit dem Folgenden dreimal mit dem
lo - dre mir
fei - - rig den Fels!
(Erster Gott.)
Lo - - - ge!
Spree auf den Stein.)

(Lichte Brunst umgibt Wotan mit wildem Flackern. Er wurft mit dem Speere gehässerisch dem Feuermeere des Ufers rein
des Felsenrandes zur Strömung zu; alsbald zieht es sich nach dem Hintergrunde, wo es nun fortwährend den Bergsaum
umsodert.)
Ähnlich.
dim.
Ähnlich.
dim.

piu p
pp dolce
Wotan.
W.
Wer mei - - - nes
Spee - - - - - res Spi - - - - - tze
cresc.
fürch - - - - - tet, durch-

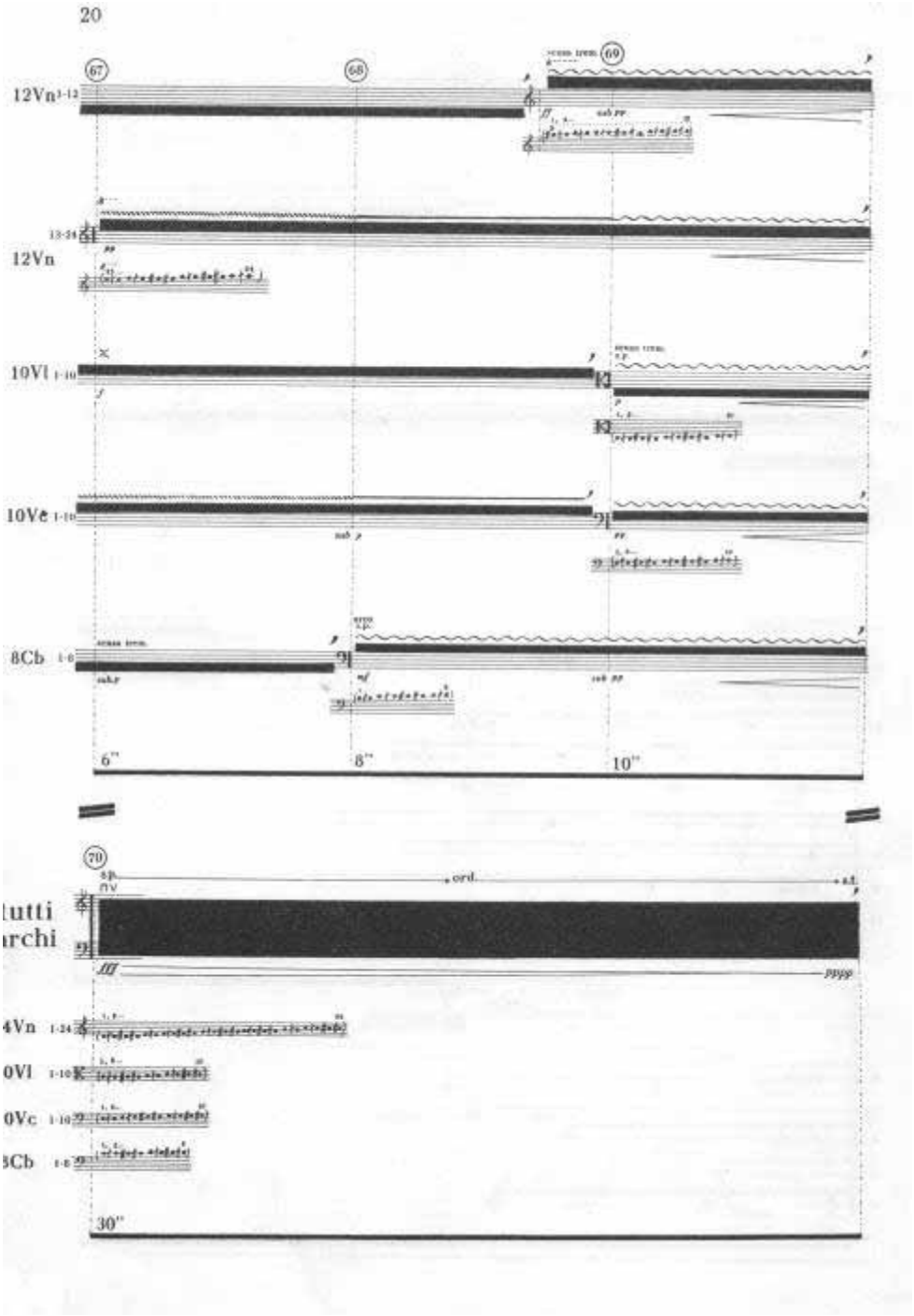
Ex. 6c Manuel de Falla : ***El amor Brujo, Danza ritual del Fuego***

Citatul de Wagner anunţă acea tendinţă care a luat naştere în muzică sub diverse forme începând de la muzica romantică, trecând prin muzica modernă a secolului 20 şi ajungând până în zilele noastre: **decorul de fond devine mai accentuat** decât însăşi acţiunea dramatică a muzicii. **În muzica concretă** zgomotele de fond, „decorul", devin funcţionale. Tematica muzicii (respectiv subiectul ei) ajunge pe planul al doilea sau dispare cu desăvârşire. Predicatul (respectiv acţiunea), deşi rămâne în ritmul mişcărilor (de multe ori într-un conglomerat haotic, nedisciplinat), dar ceea ce

este cu adevărat important o constituie dramaturgia **zgomotelor de fond** (scârţâitul uşii, zgomotul cheilor, claxonul maşinilor, zgomotul cioburilor de sticlă căzute la pământ, etc.). Adesea şi curentele picturale non – figurative fac ca scenografia de fundal să fie funcţională, şi dramaturgia ei determinativă.

Ex. 7 Wassily Kandinsky : ***Träumerische Improvisation***

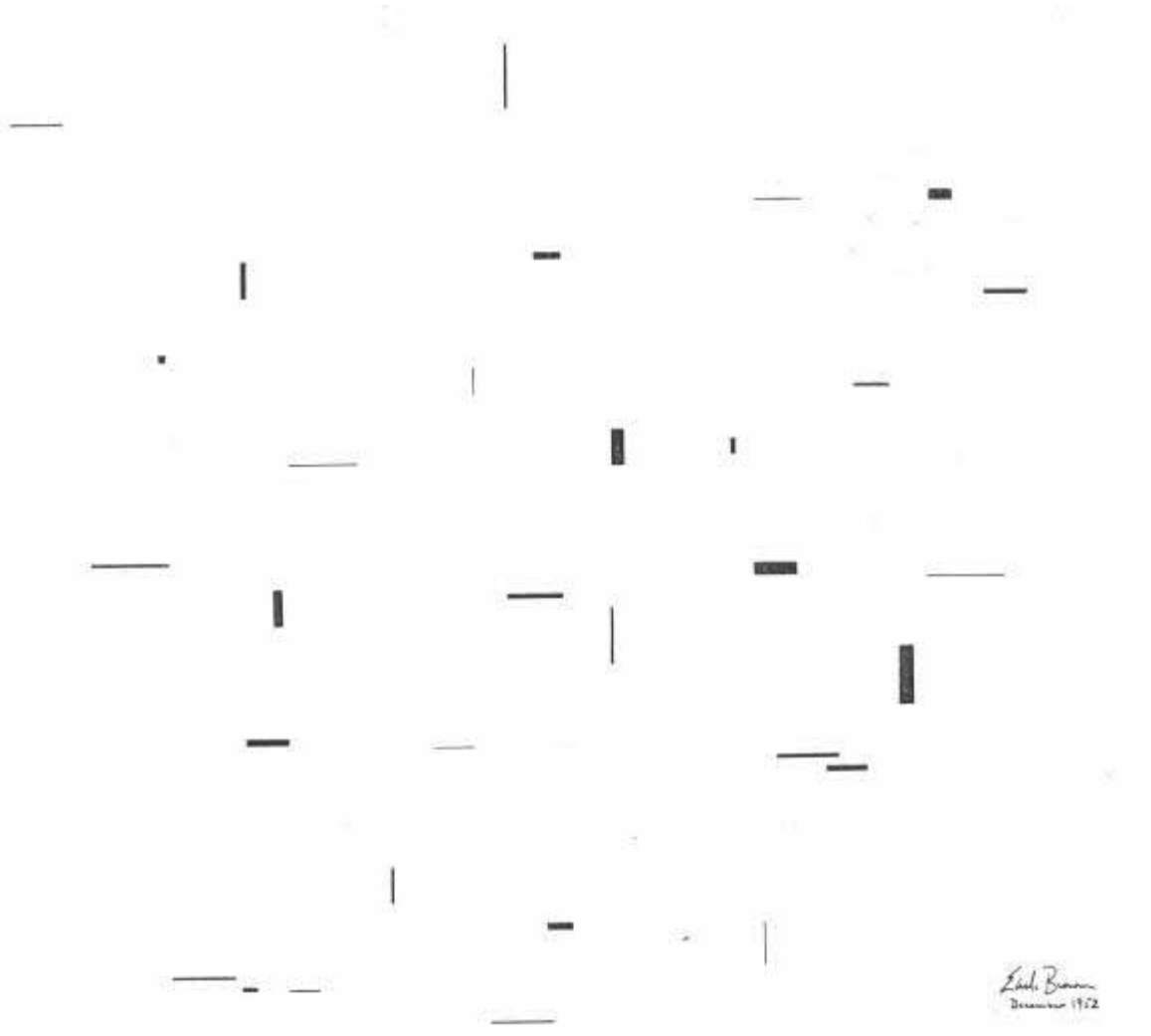
Penderecki în studiul său pentru oechestră de coarde intitulat Threnody, compus **în amintirea victimelor de la Hiroşima**, transpune în muzică elementele imaginii tragediei născute în urma distrugerii provocate de bomba atomică. Acordul de încheiere al lucrării este un singur CLUSTER larg, ce include în sine ambitusul întregii orchestre de coarde, în forma sa vizuală fiind o bandă lată neagră.

Ex. 8 Krzysztof Penderecki : ***Threnody for 52 stringed instruments. To the victims of Hiroshima***

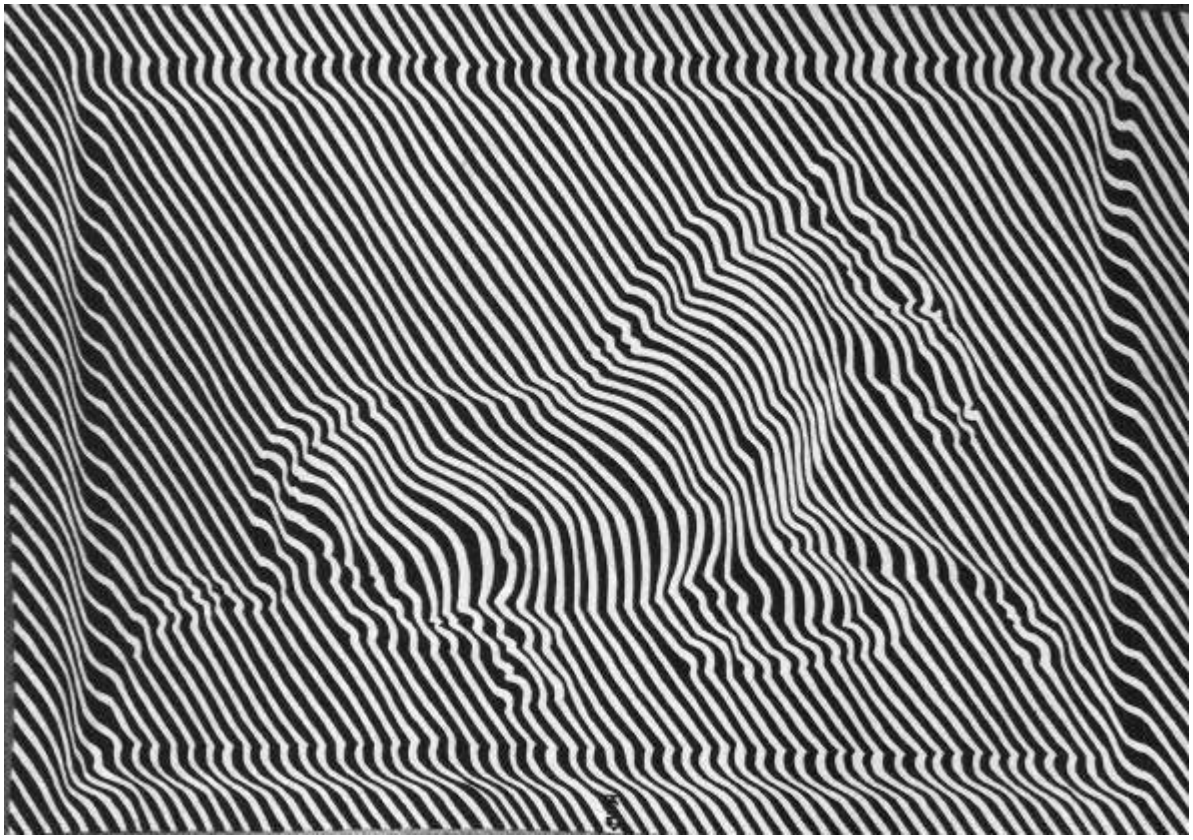


Prin prezentarea exemplelor anterioare am cuprins într-un sistem **câteva elemente de bază** ale rezolvărilor scenografice muzicale. Dintre multiplele posibilităţi prezentăm în încheiere tipul realizat cu ajutorul **tehnicii de relief**. Fundalul constituie un material neutru din care pot fi reliefate sau în care pot fi adâncite forme figurative sau nonfigurative. În muzică acest fundal scenic este însăşi LINIŞTEA, din care „iese" sau în care „se retrage" tema muzicală sau efectul sonor, respectiv: MODELAREA LINIŞTEI muzicale.

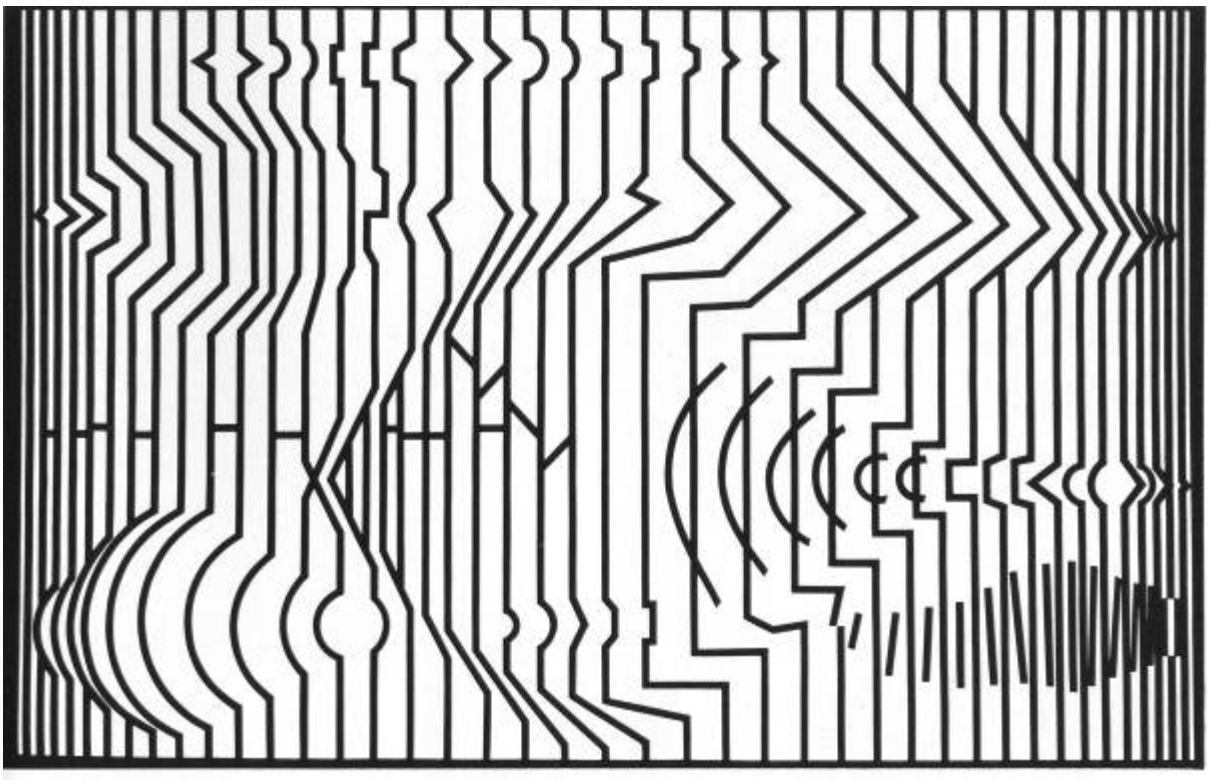
Ex. 9a E. Brown : ***December 1952***



Ex. 9b Vasarely : *Zebra*



Ex. 9c Vasarely : *Sophia*

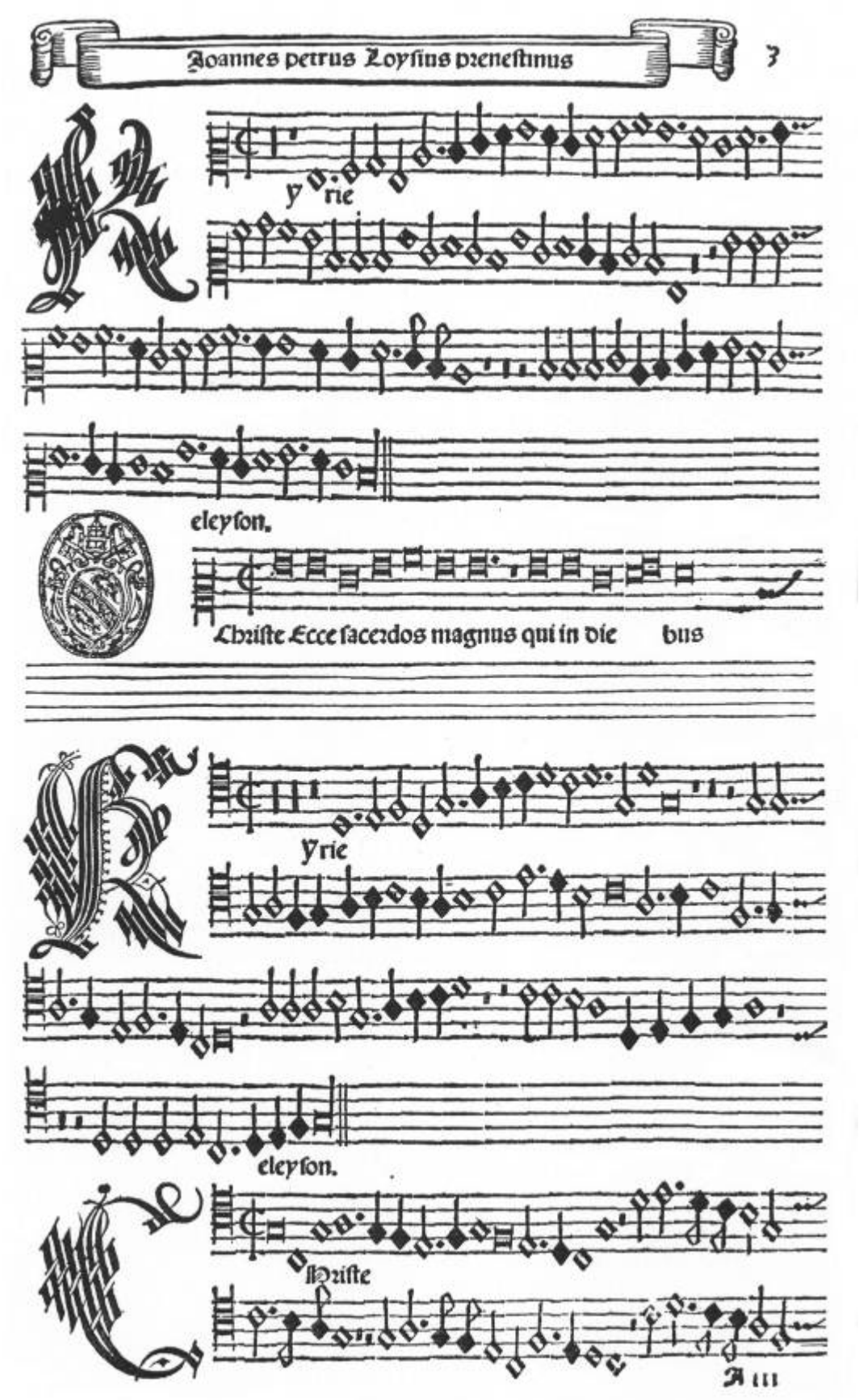
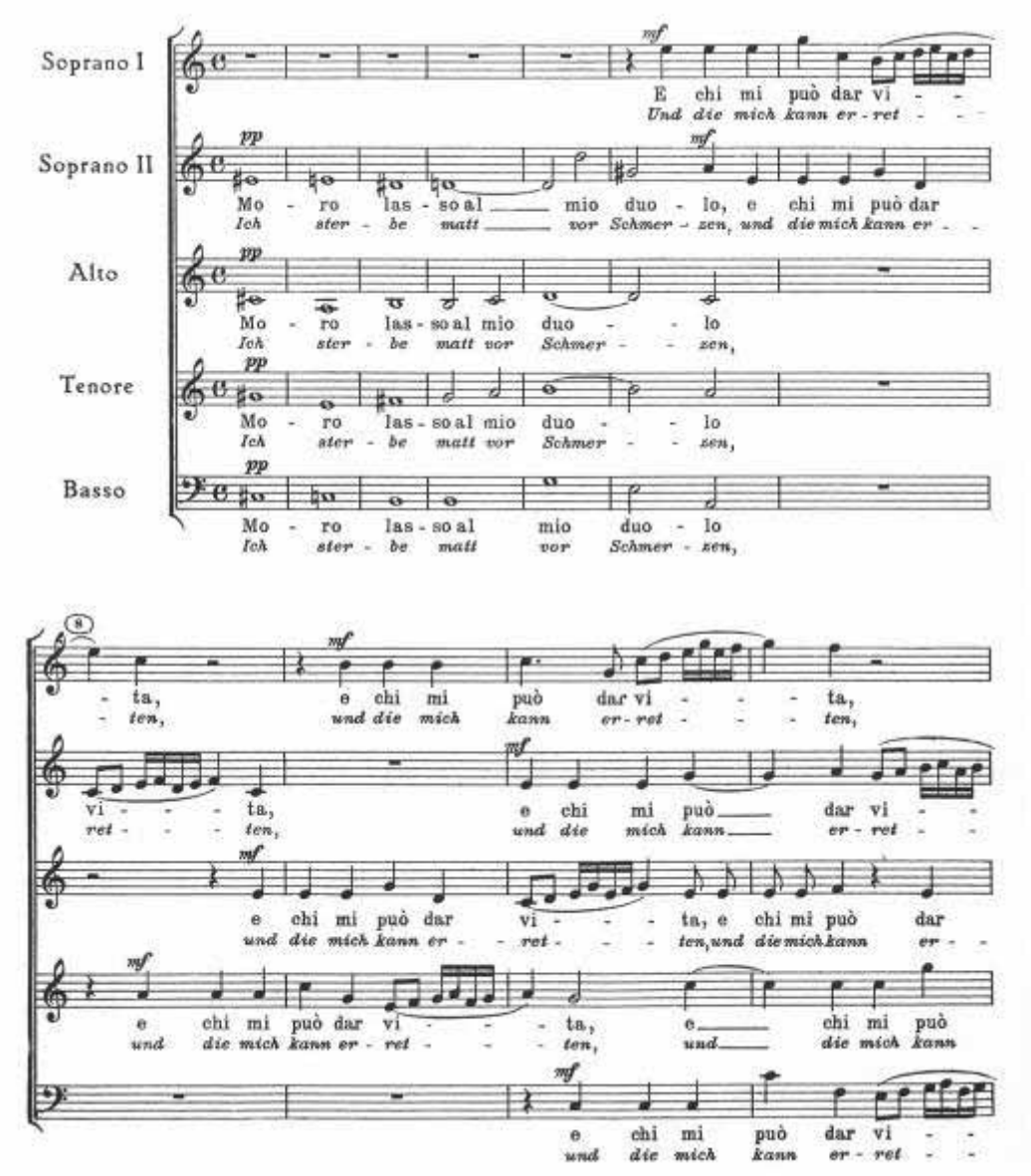


ECLERAJ SONOR

Timp de secole întregi muzica cultă europeană a trăit cu contrastul **lumină – întuneric**. Dualitatea alb – negru este reflectată în egală măsură de notaţia muzicală, şi de coloritul clapelor instrumentelor cu claviatură: **negru** – alb, sau mai târziu **alb** – negru.

Acordul major a fost perceput de către gândirea generală muzicală ca fiind radiant de lumină, în schimb acordul minor ca fiind umbra luminii. De asemenea, alternanţei gamelor majore şi minore îi este caracteristică evidenţierea dualităţii lumină – întuneric decât posibilităţile de interpretare prin asocierile de poli – antipoli cu încărcătură emoţională: puternic – slab, bucurie – tristeţe, extravertire – introspecţie. Muzica bisericească a Renaşterii clădeşte mai cu seamă pe **efectele de lumină**, dar muzica barocă creează deja un echilibru între lumină şi umbră. Muzica rococo şi în special muzica romantismului, prin bogăţia lor armonică trece la muzica **colorată**, care caută deja efecte sonore corespunzătoare pentru fiecare nuanţă a gamei culorilor. Madrigalele cromatice ale secolului al 16-lea îşi datorează plăsmuirea şi acestei căutări coloristice spectrale, acestei descoperiri. Gesualdo, sau reprezentanţii literaturii madrigalului cromatic englez (şi dintre ei în primul rând Thomas Weelkes) anticipează deja cromatismul, universul sonor (coloristic) al secolului al 19-lea, ca o reacţie faţă de diatonismul exclusiv. Să privim în paralel debuturile unor lucrări a doi reprezentanţi italieni ai epocii: universul de efecte de lumină albă şi colorată al lui Palestrina şi Gesualdo. Evident, aici intră în „contradicţie” două ideologii: sfera pur spirituală şi cea pasionată sentimentală, însă acesteia din urmă îi datorăm crearea coloristicii muzicale.

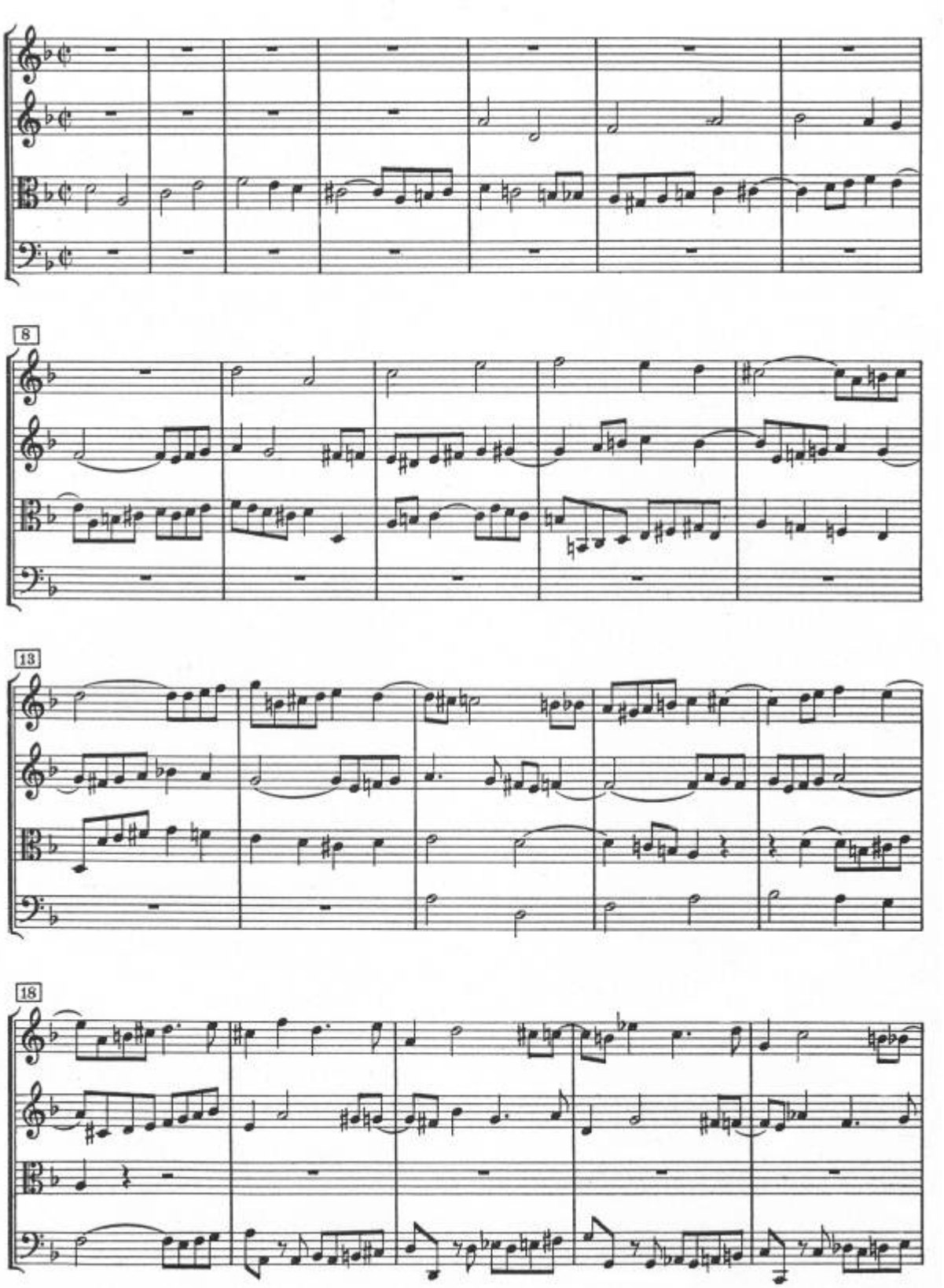
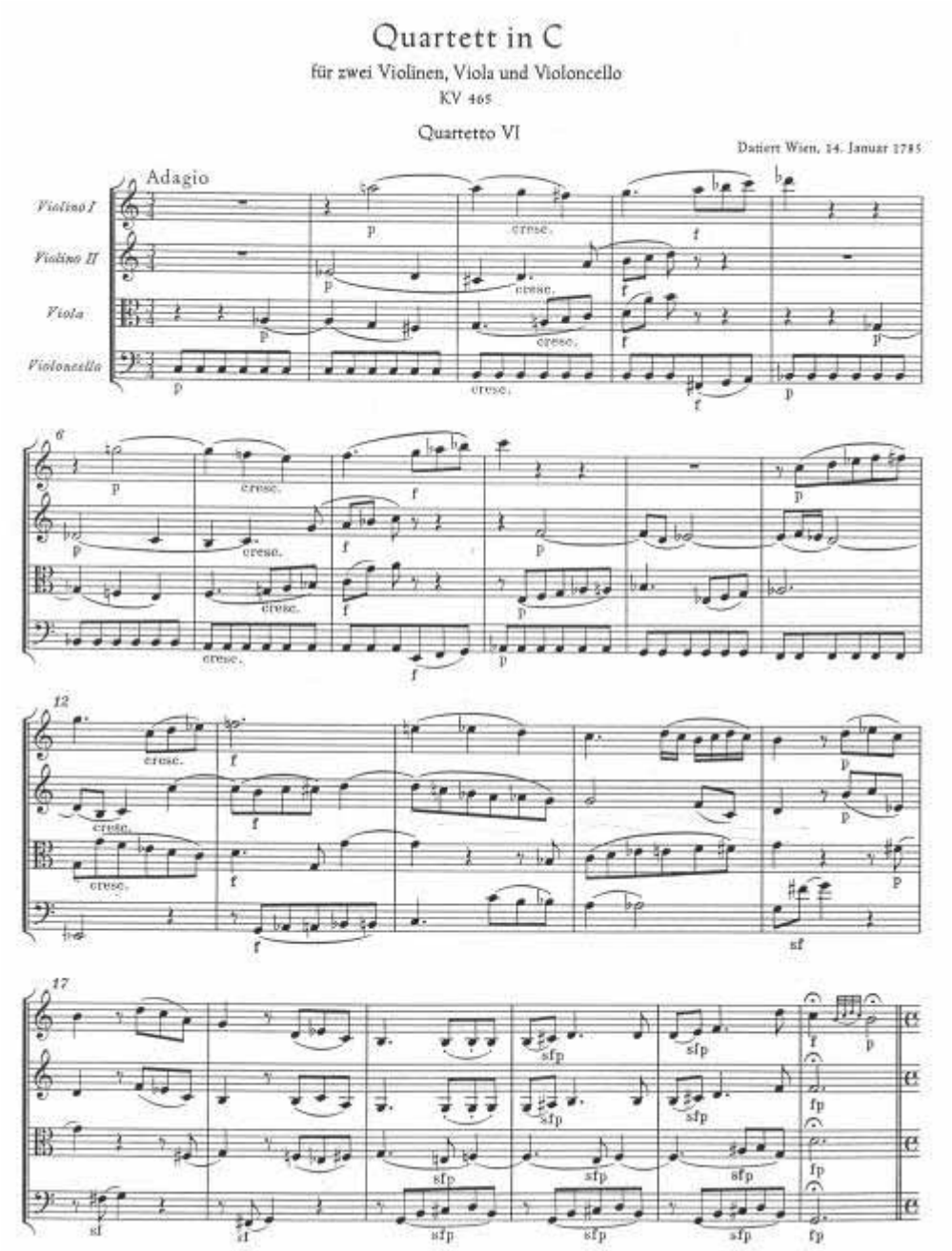
Ex. 10 Clavecin – sfârşitul secolului al 17-lea

Ex. 10a Palestrina : ***Ioannes petrus Loysius prenestinus***

Ex. 10b Gesualdo : *Moro lasso* - madrigal

Soprano I
Soprano II
Alto
Tenore
Basso
Mo - ro las - so al mio duo - lo, e chi mi può dar
Ich ster - be matt vor Schmer - zen, und die mich kann er -
Mo - ro las - so al mio duo - lo
Ich ster - be matt vor Schmer - zen,
Mo - ro las - so al mio duo - lo
Ich ster - be matt vor Schmer - zen,
Mo - ro las - so al mio duo - lo
Ich ster - be matt vor Schmer - zen,
E chi mi può dar vi - -
Und die mich kann er - ret - -
- ta, e chi mi può dar vi - - - ta,
- ten, und die mich kann er - ret - - - ten,
vi - - - ta, e chi mi può dar vi - -
ret - - - ten, und die mich kann er - ret - -
e chi mi può dar vi - - - ta, e chi mi può dar
und die mich kann er - - ret - - - ten, und die mich kann er - -
e chi mi può dar vi - - - ta, e chi mi può
und die mich kann er - ret - - - ten, und die mich kann
e chi mi può dar vi - -
und die mich kann er - ret - -

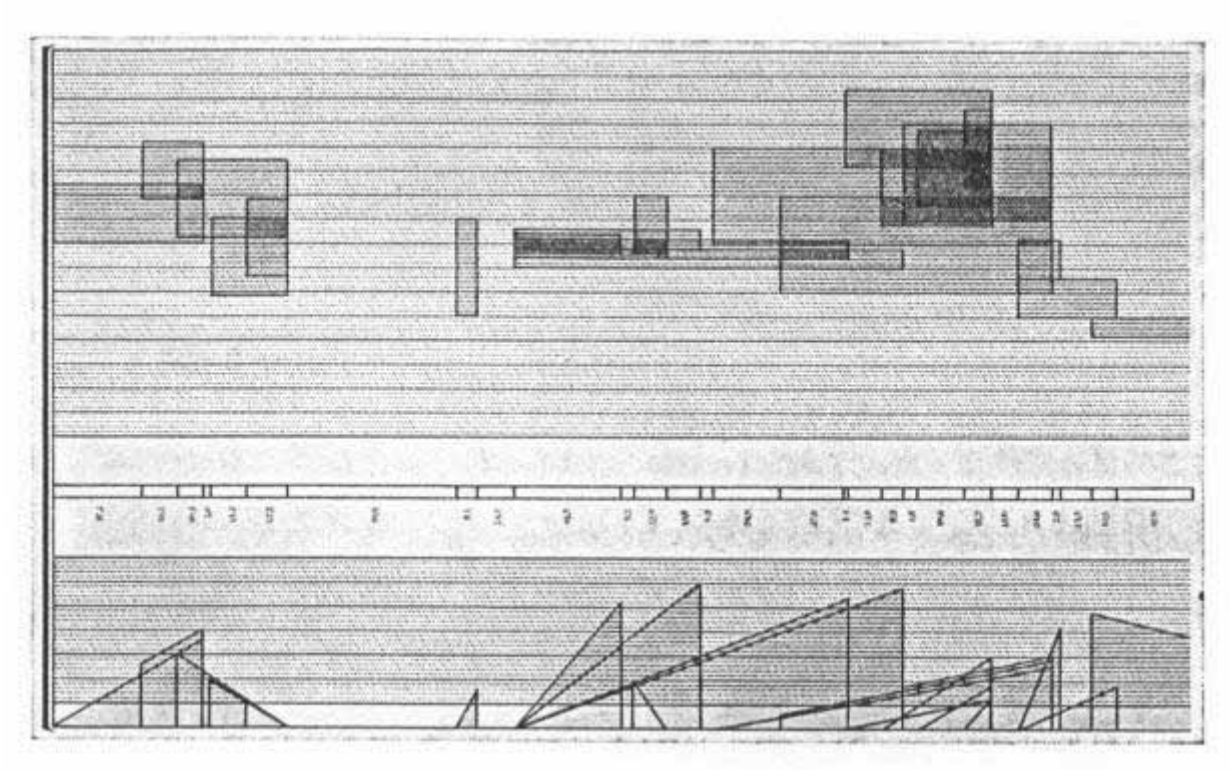
Efectele coloristice instrumentale ale orchestrei de operă a lui Monteverdi au constituit o revelaţie graţie înnoirilor din secolul 20. Însă şi bogăţia coloristică a corurilor sale surprinde chiar şi auditoriul contemporan.

Cromatismul lui Bach – în universul **diatonico – centric** al muzicii baroce – avansează aproape până la utilizarea egală a celor 12 sunete. Anumite fragmente cromatice din lucrarea **Die Kunst der Fuge** proiectează în avans gândirea dodecafonică.

Cromatismul lui Mozart atinge culmea sa aproape enigmatică în introducerea ultimului dintre cele 6 cvartete dedicate lui Haydn: de ce şi cum a gândit Mozart acest cromatism care pare aproape atonal?

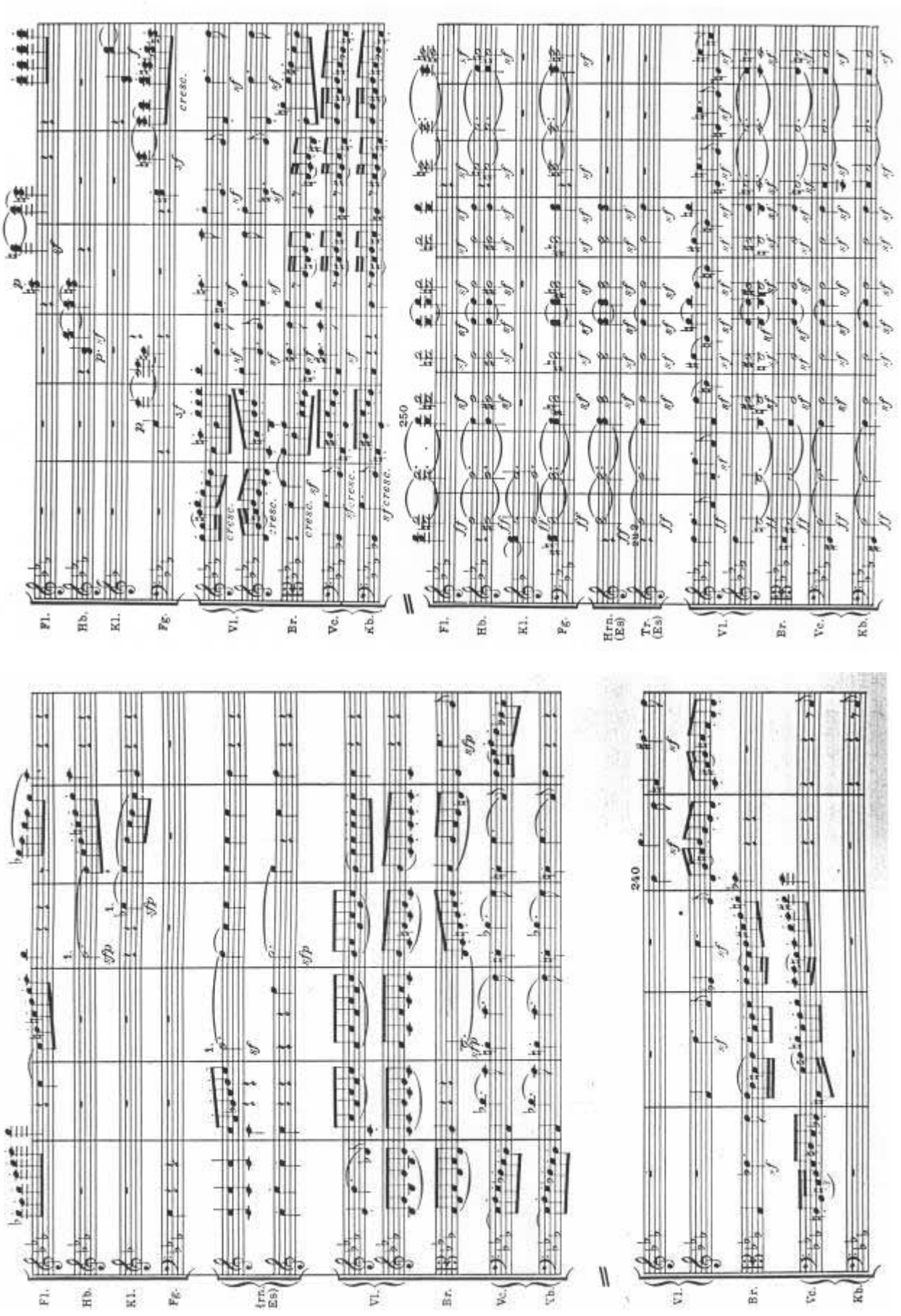
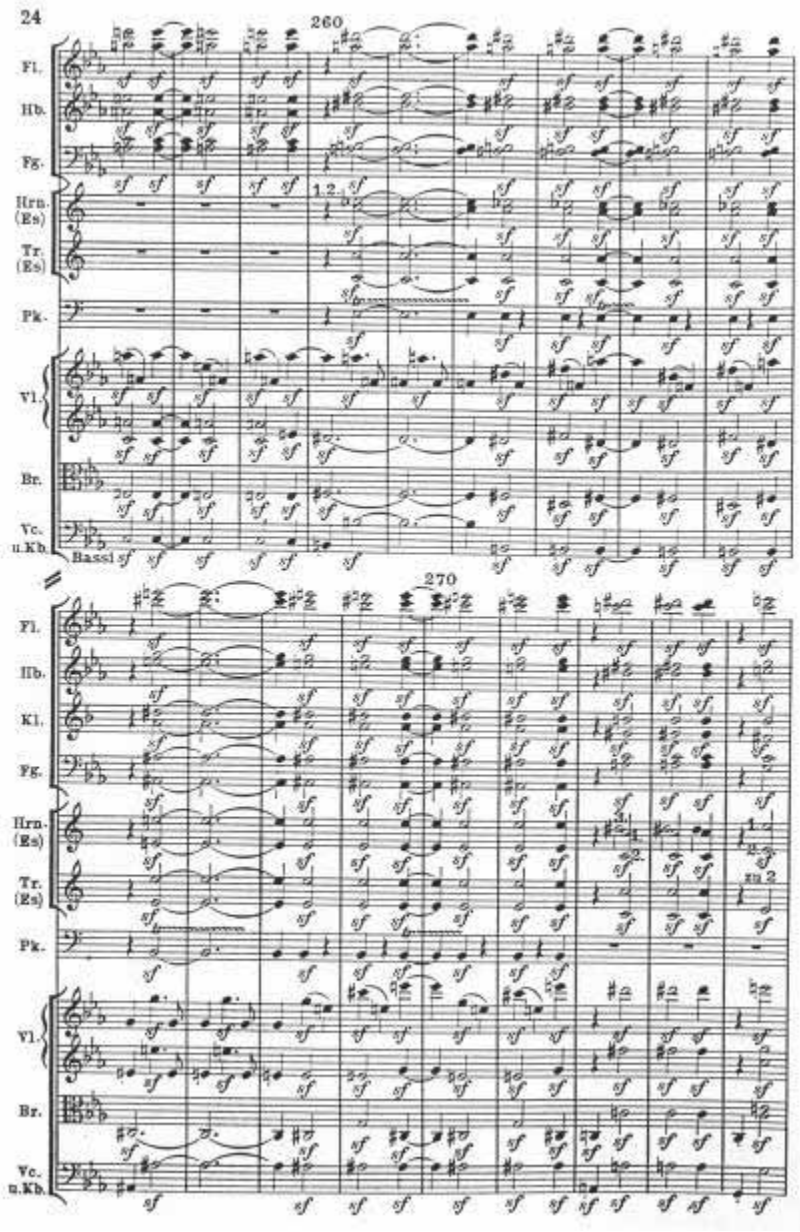
Ex. 11a J.S. Bach : *Die Kunst der Fuge*, Contrapunctus III

Ex. 11b W.A. Mozart : *Cvartet pentru coard*e, Do major, KV 465

Diatonismul este întruchiparea muzicală a luminii albe, neutre, peste tot prezente. **Cromatismul** este împlinirea triumfală a luminii albe descompuse în componentele sale de culoare. Fără culori, viaţa noastră ar fi doar un oarecare film **alb – negru**. Setea de culoare a artei muzicale aflate pe treapta romantismului şi-a găsit împlinirea în muzica modernă a secolului 20. Ajunsă la culmile ei, când cele mai minunate aparate au stat la dispoziţia dezvoltării deosebit de fin nuanţate a spectrului de culori a sonorităţii, s-a născut şi a devenit generalizat în muzica electronică SUNETUL SINUS **incolor**.

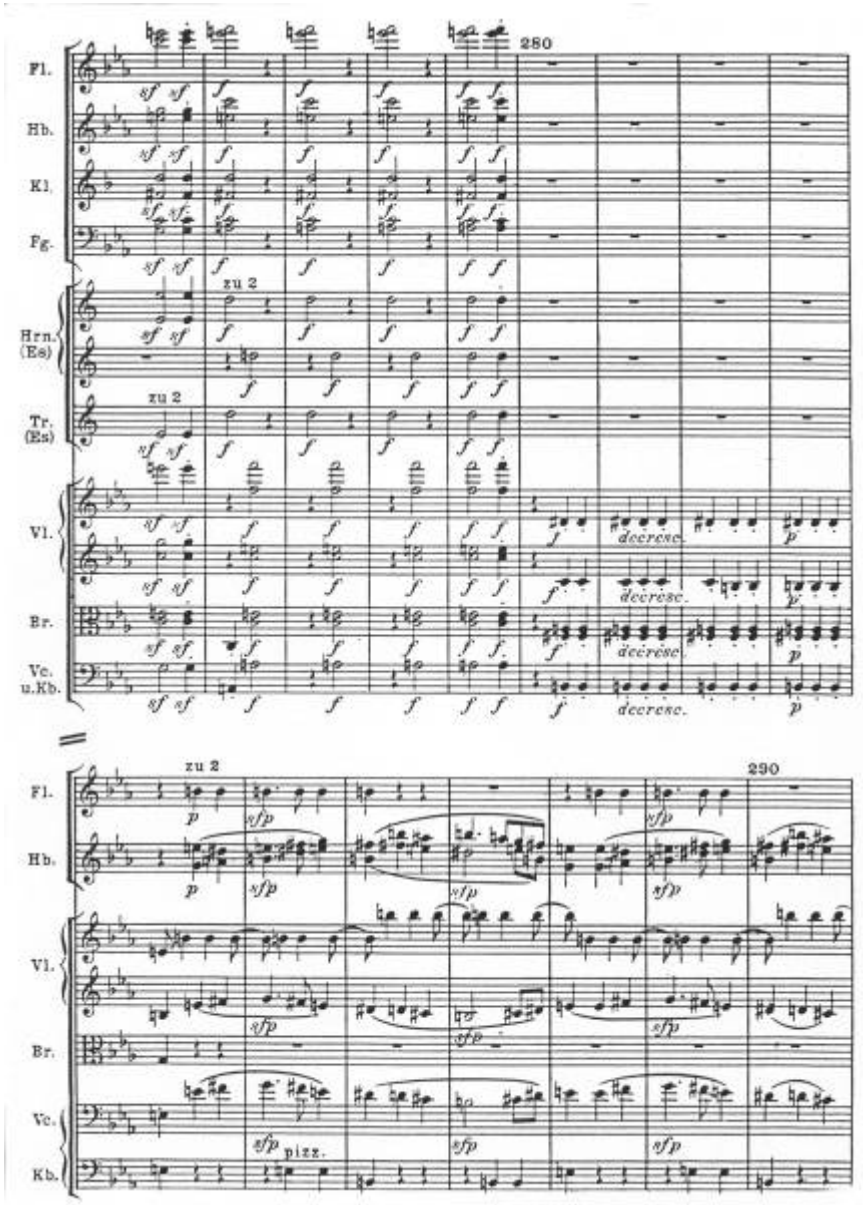
Ex. 12 Karlheinz Stockhausen : *Elektronische Studie II*, Seite 10



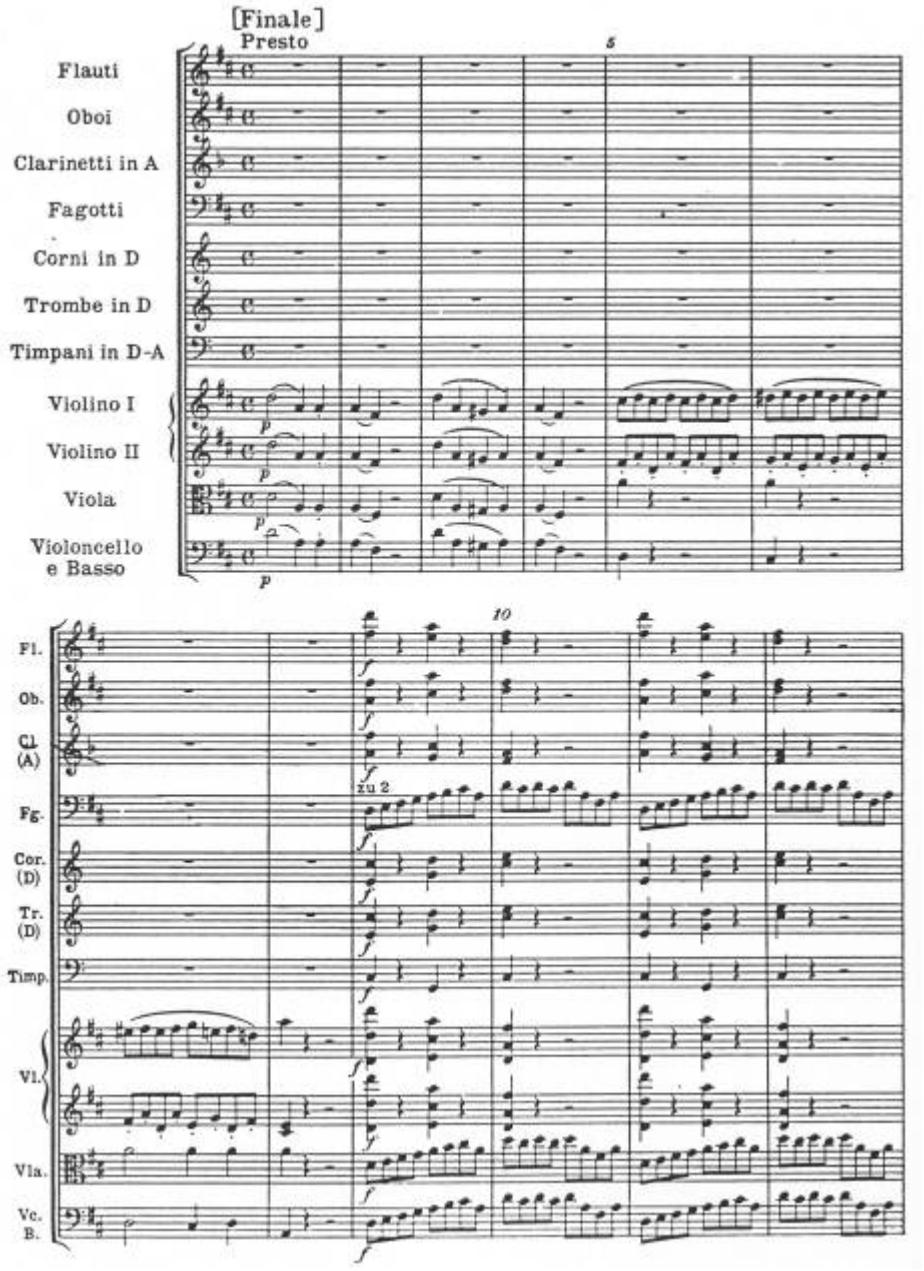
În procesul dramaturgic al muzicii, cromatismul nu îndeplineşte rolul de a ilumina scena, ci mult mai degrabă este menit să exprime energiile sentimentale ale personajelor muzicii; cromatismul capătă de regulă importanţă în cadrul antinomiei dintre crearea unei tensiuni entimentale şi eliberarea de sub această tensiune (diatonie). Efectele de lumină ale scenei muzicii se afirmă în primul rând prin contrastele dinamice. Sforzato-urile lui Beethoven sunt străfulgerări de scântei cu încărcătură electrică, schimbările bruşte de dinamică fiind expresii ale unei licăriri de lumină orbitoare, respectiv ale dispariţiei luminii, ale unui întuneric pătrunzător. O fugă de Bach poate fi interpretată pe un singur plan dinamic, alternând de la pp la ff dinamica unor execuţii. Muzica nu pierde nimic din efectul ei, deoarece ea este „programată" pentru lumină constantă, şi nu pentru alternanţă lumină / umbră. Lucrările lui Beethoven nu pot fi interpretate de la început până la sfârşit cu o singură dinamică **constantă**. Această constatare este valabilă pentru oricare lucrare romantică sau modernă. În aceste dramaturgii muzicale primesc un rol funcţional montajele scenice de lumină.

Ex. 13 L. van Beethoven : *Simfonia a III-a*, partea I, m. 231 – 290.

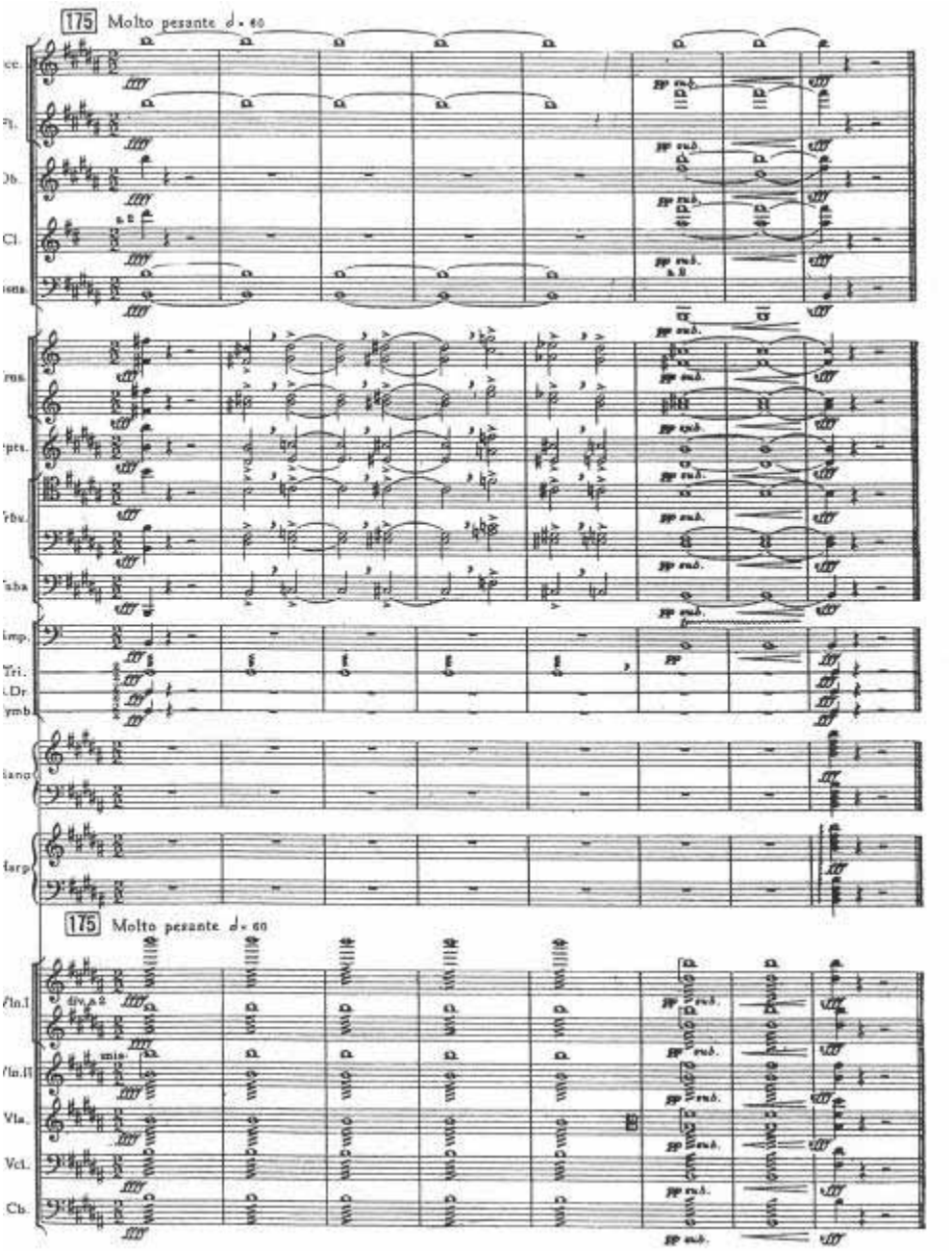


260
Fl.
Hb.
Fg.
Hrn. (Es)
Tr. (Es)
Pk.
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.
Bassl
1.2.
270
Kl.
zu 2

280
Fl.
Hb.
Kl.
Fg.
Hrn. (Es)
Tr. (Es)
Vl.
Br.
Vc. u.Kb.
zu 2
decresc.
290
Kb.
pizz.

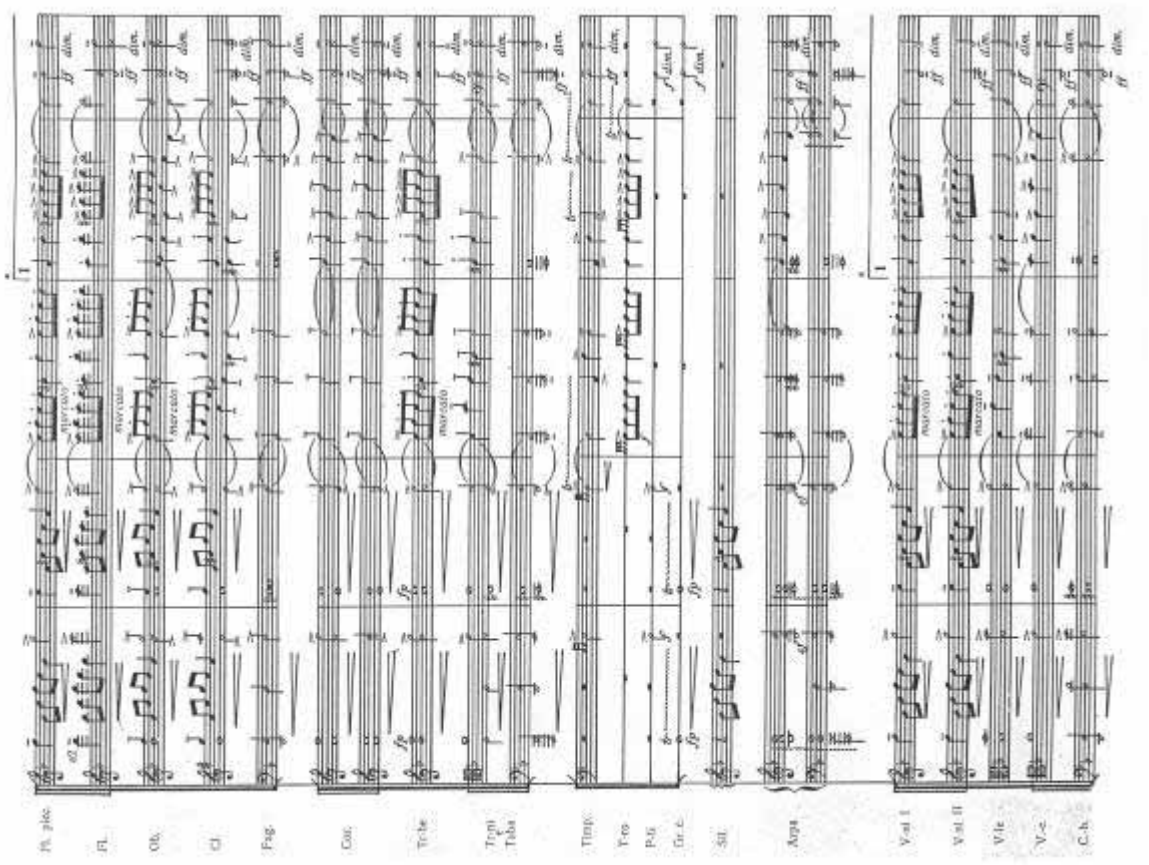
Un efect dinamic îndrăgit îl constituie străfulgerarea luminoasă a unei dinamici forte după un debut molcom. În special Mozart utilizează în simfoniile sale efectul brusc forte ce preschimbă întunericul (sau semiîntunericul), efect ce creează senzaţia de parcă s-ar fi aprins toate luminile pe scenă.

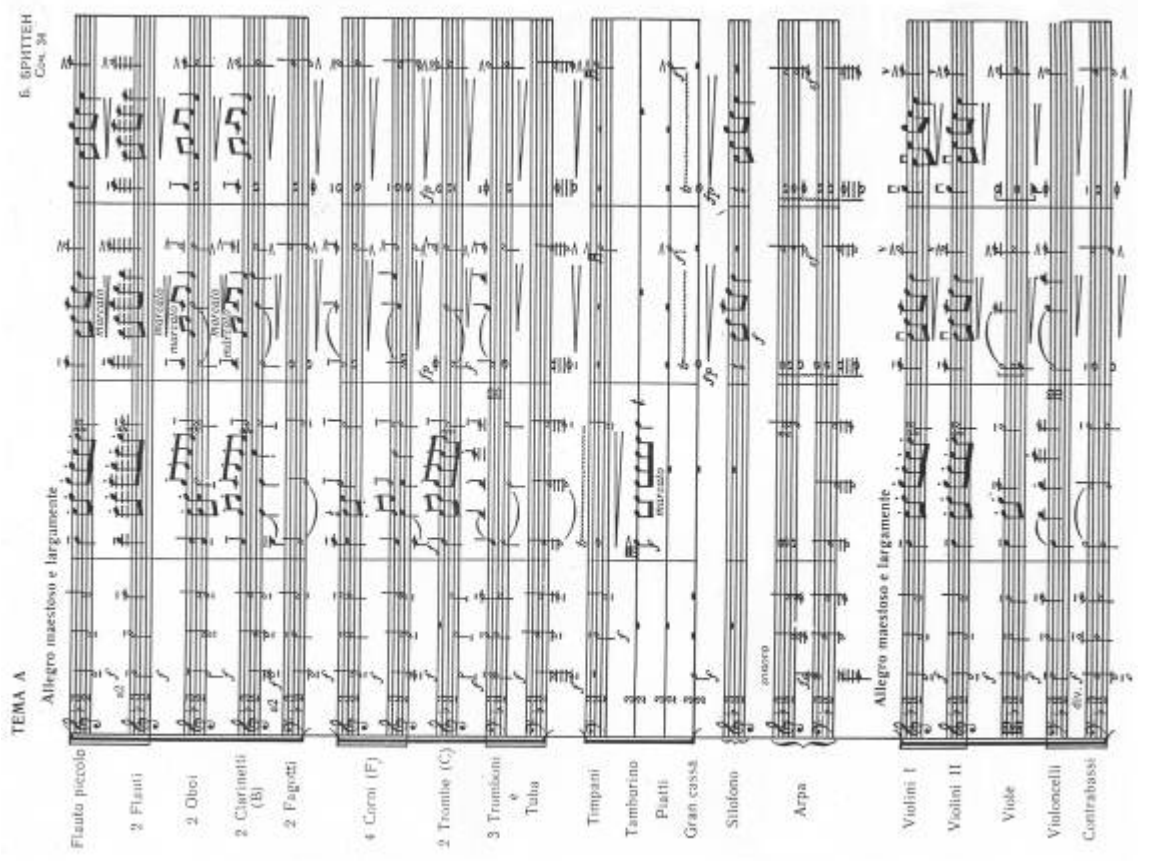
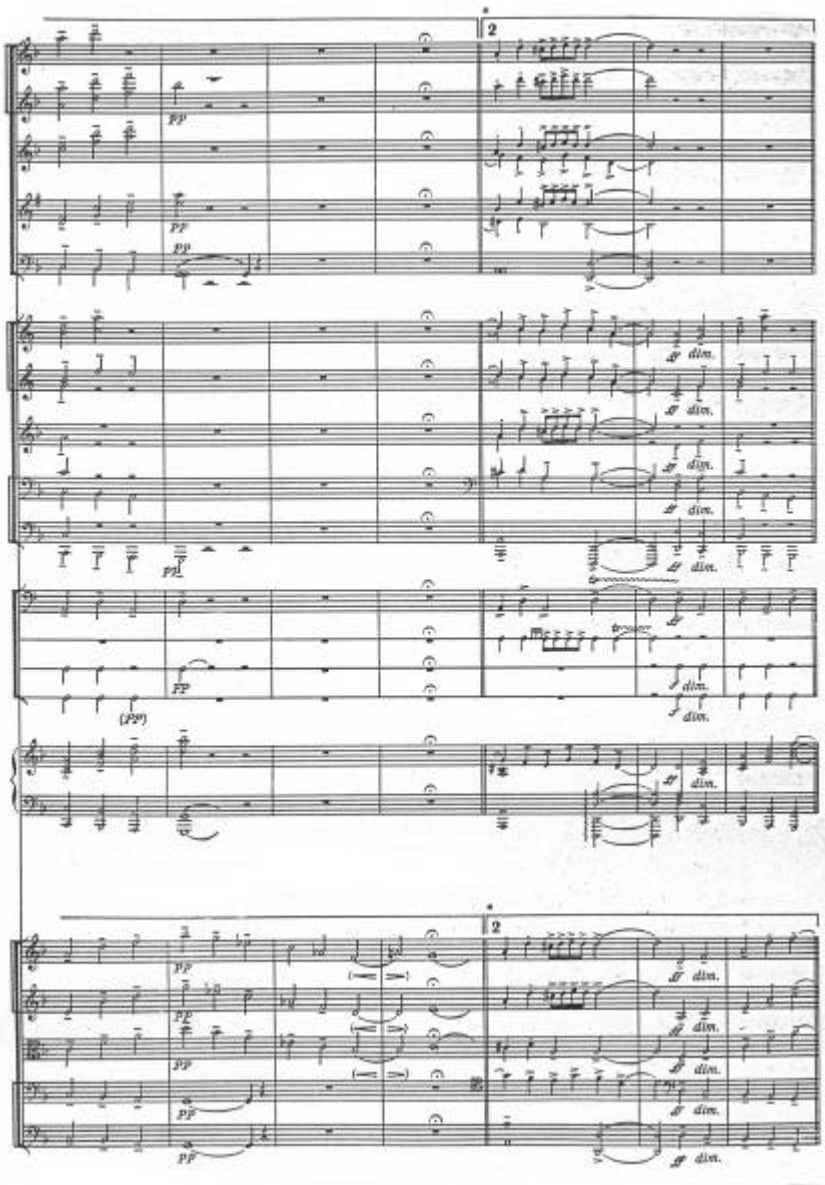
Ex. 14 W.A. Mozart : *Simfonia în Re „Haffner”*, KV. 385, partea IV, debutul

Efectul **cresc. – decresc.** pe lângă funcţiunea lui emoţională de **degajare a tensiunii** este şi joc de lumini. **Arcul de crescendo** imens, supus unei dezvoltări progresive al Boleroului de Ravel clădeşte pe exploatarea întregului efect luminos al muzicii – pe prezenţa tot mai numeroasă şi compactă a instrumentelor muzicale, a efectului coloristic, a gradaţiei forţei de dinamică. Lucrarea este apoteoza efectului de lumină al **crescendoului**. Stravinski, în baletul său Pasărea de foc, scris

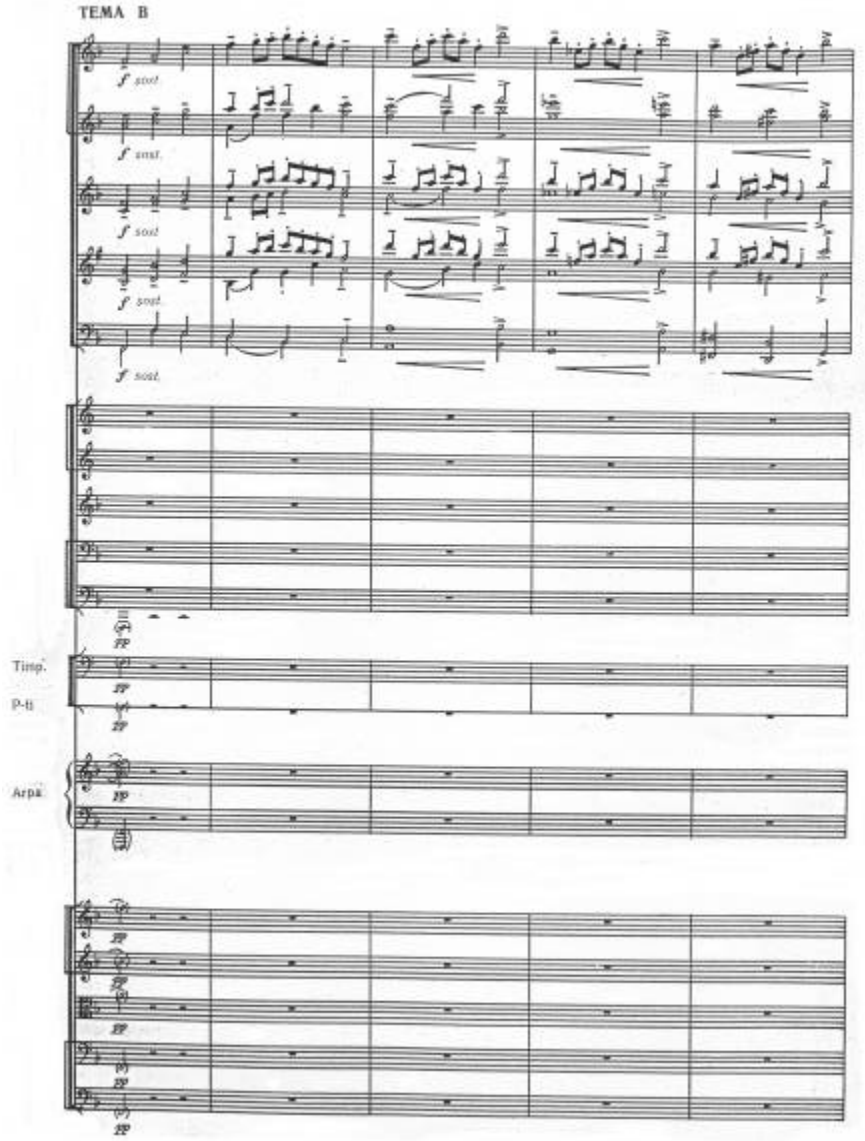
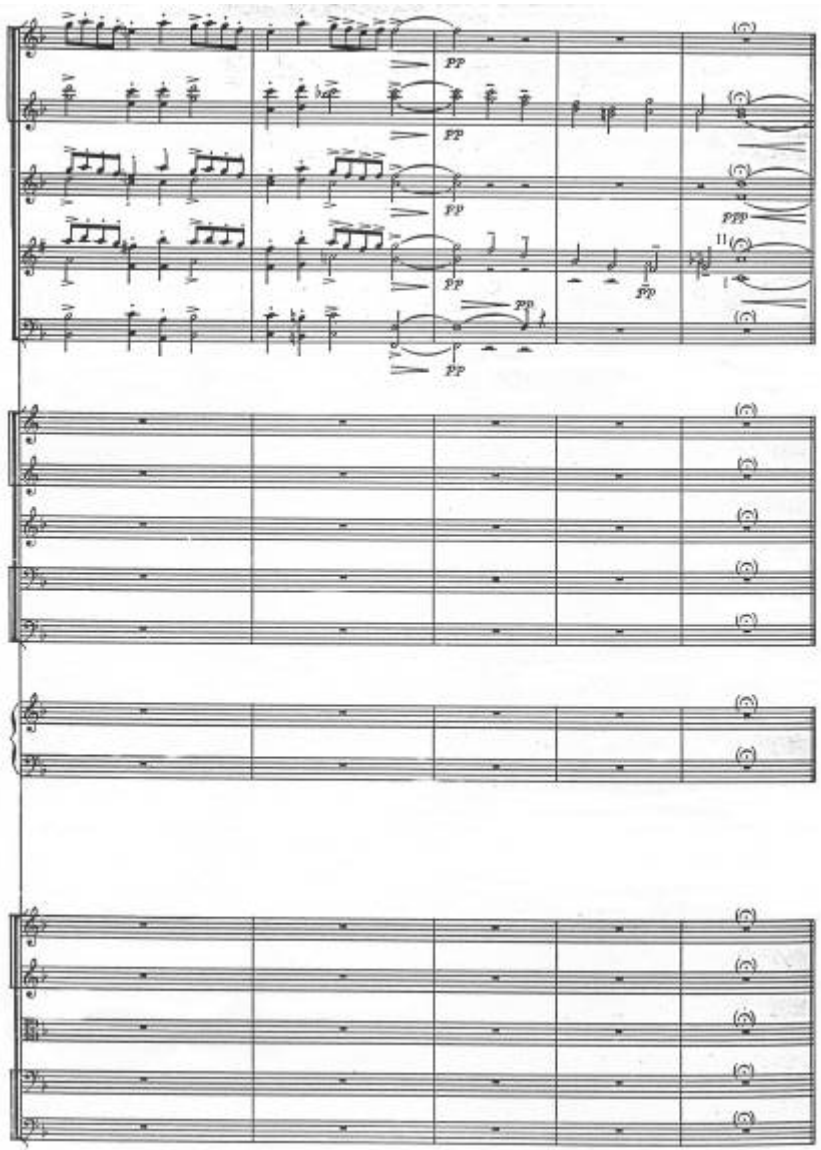
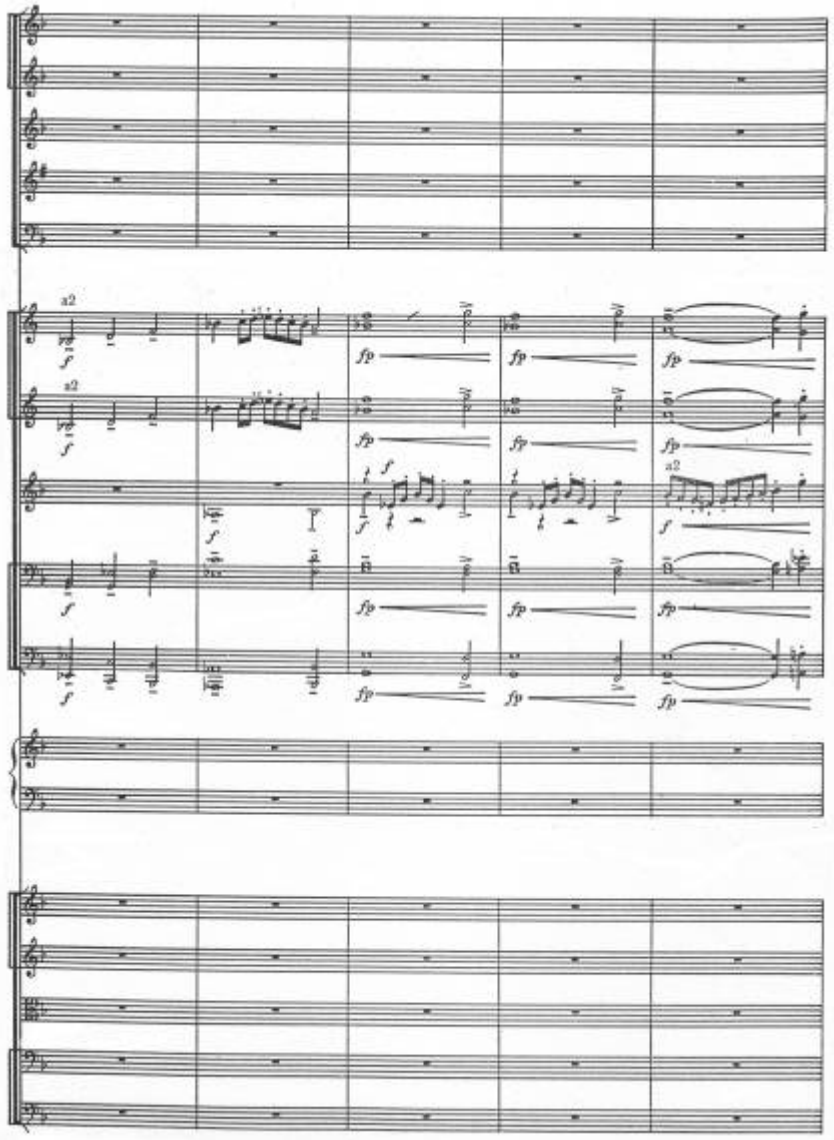
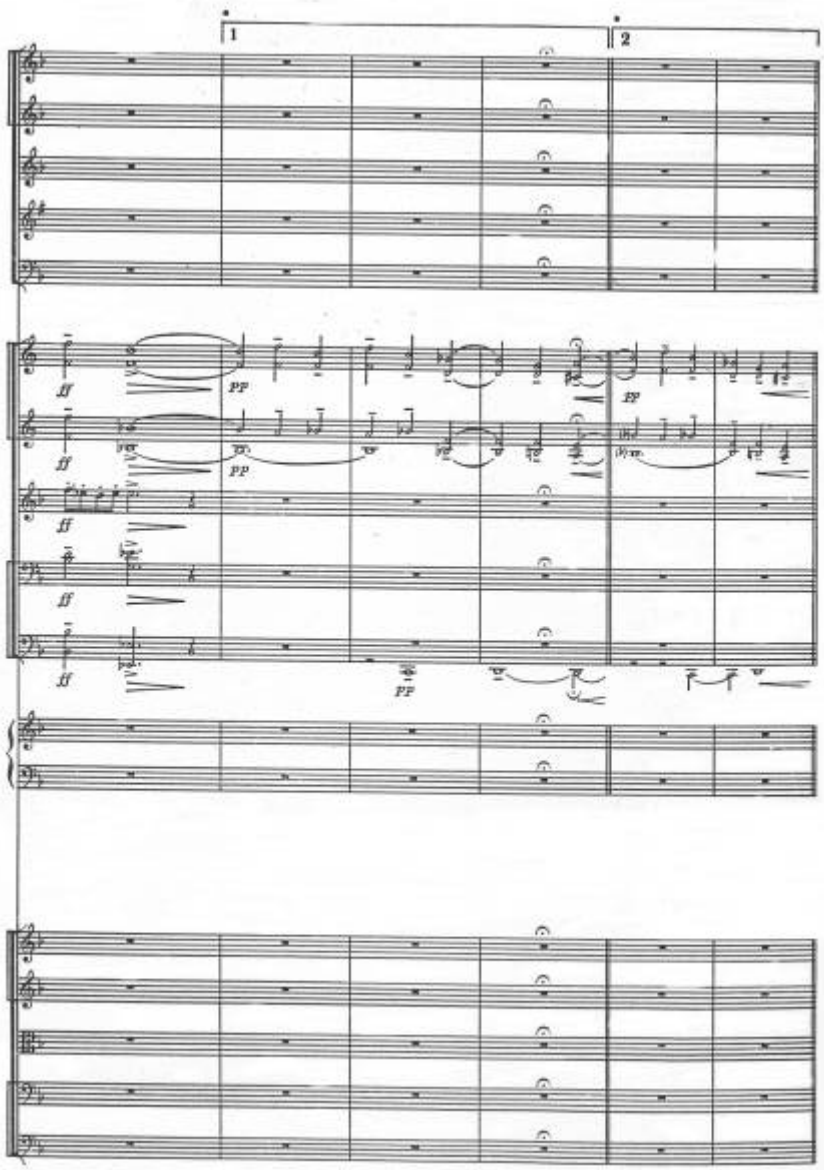
cu câteva decenii mai devreme, în zugrăvirea **răsăritului de soare** a utilizat de asemenea efectul de lumină al crescendoului expozant.

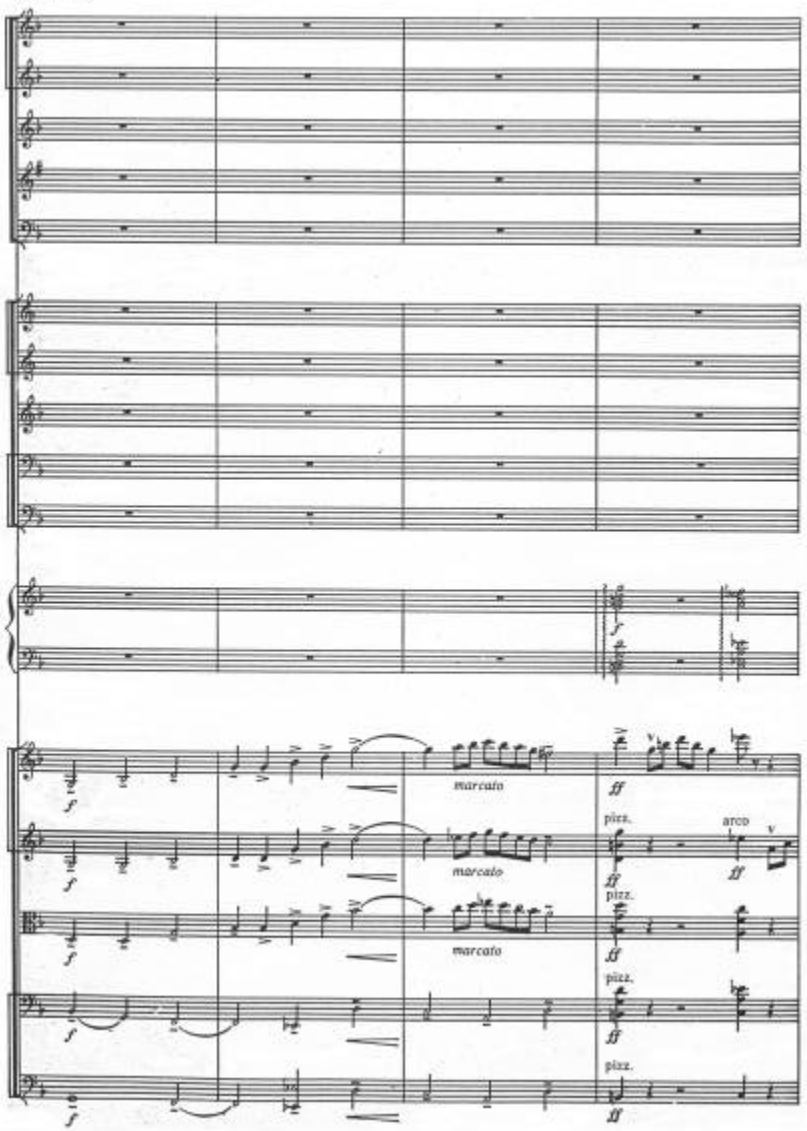
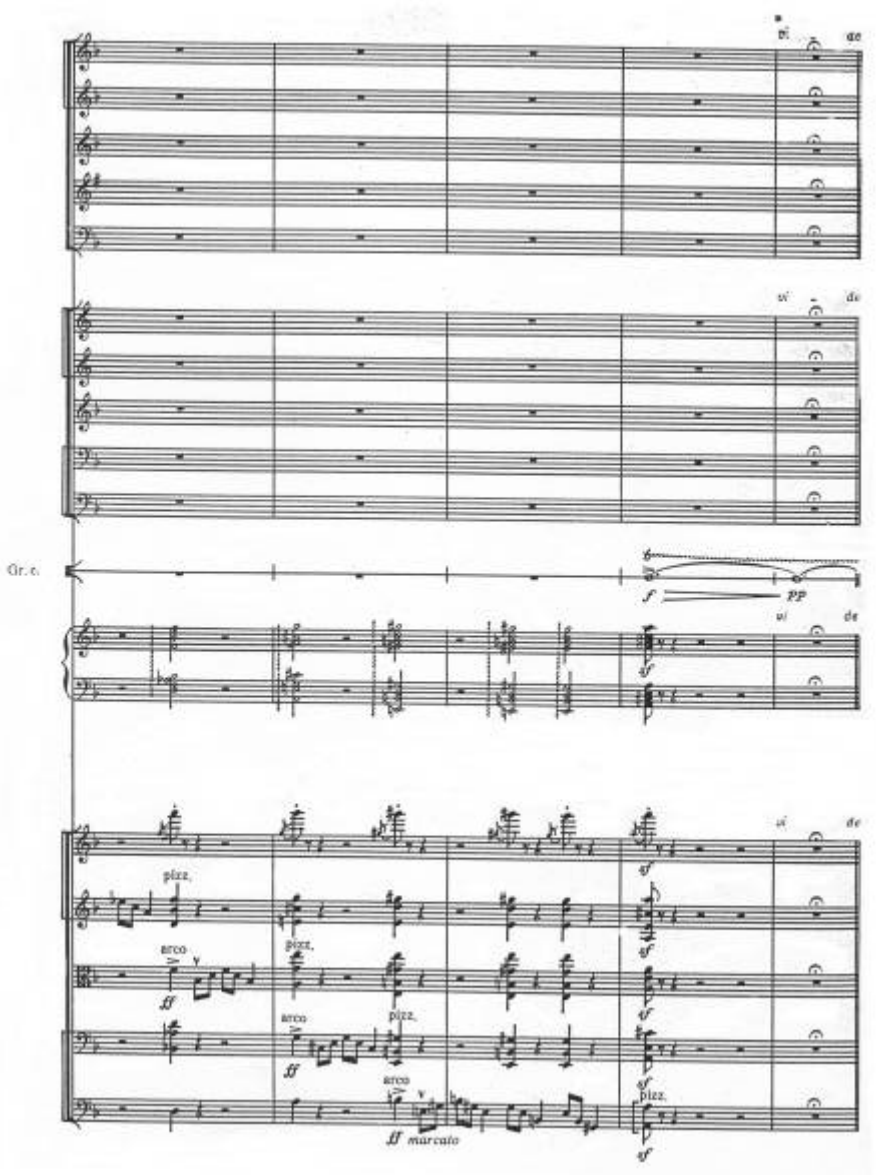
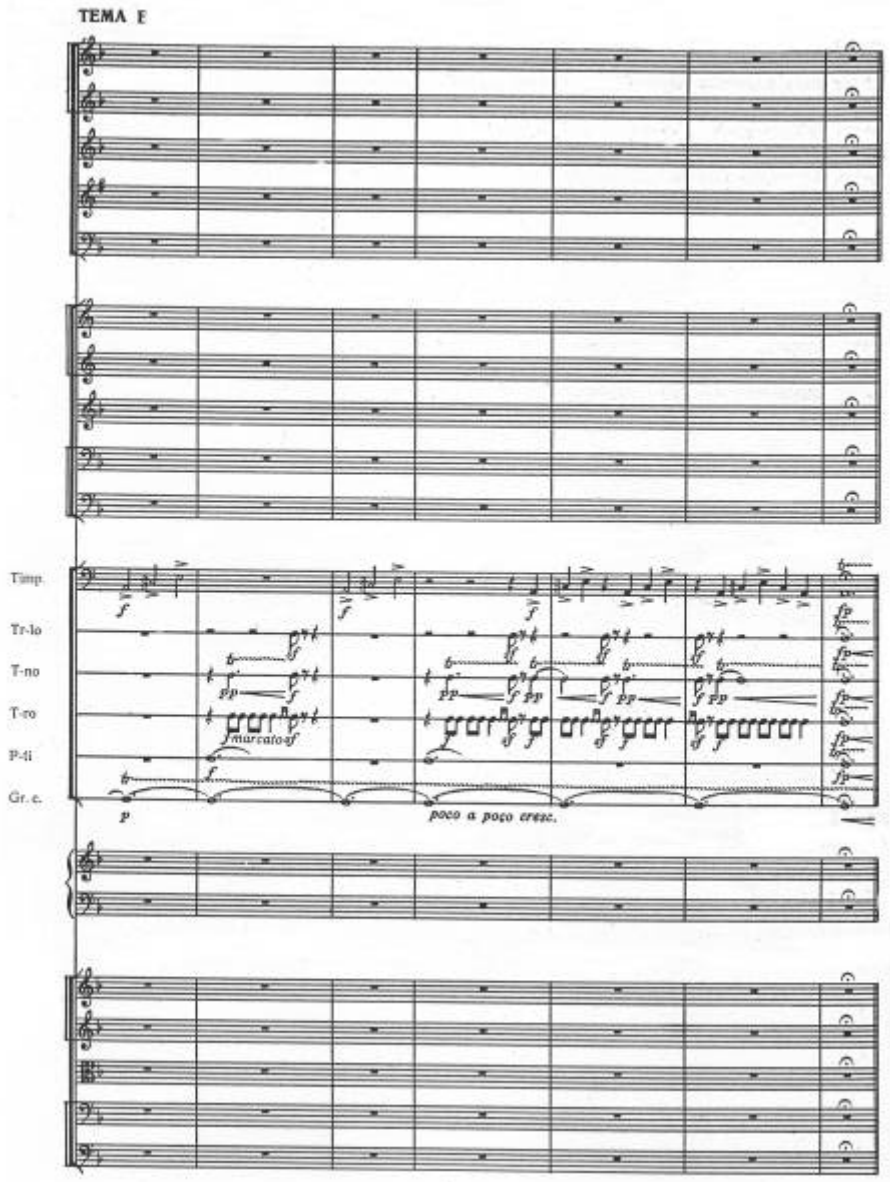
Ex. 15 I. Stravinski : *Pasărea de foc*, balet, finalul

Instrumentele de suflat de alamă – începând de la existenţa lor – au constituit permanent o expresie a luminii. Sunetul lor strălucitor – metalic, se afirmă şi în dinamica piano. Prin dinamica **fortissimo** ele vestesc deja de secole triumful luminii în muzică, în fanfarele festive. B. Britten în lucrarea sa pentru orchestră Variaţiuni pe o temă de Purcell, prezintă la începutul lucrării motto-ul de Purcell luat ca bază, la fiecare partidă instrumentală. Astfel, poate fi măsurată diferenţa de culoare timbrală dintre suflătorii de lemn, cordari, percuţie şi suflătorii de alamă, diferenţă pe care autorul o exploatează foarte bine în variaţiunile ulterioare:

Ex. 16 B. Britten : *Variaţiuni pe o temă de Purcell* – tema A – E

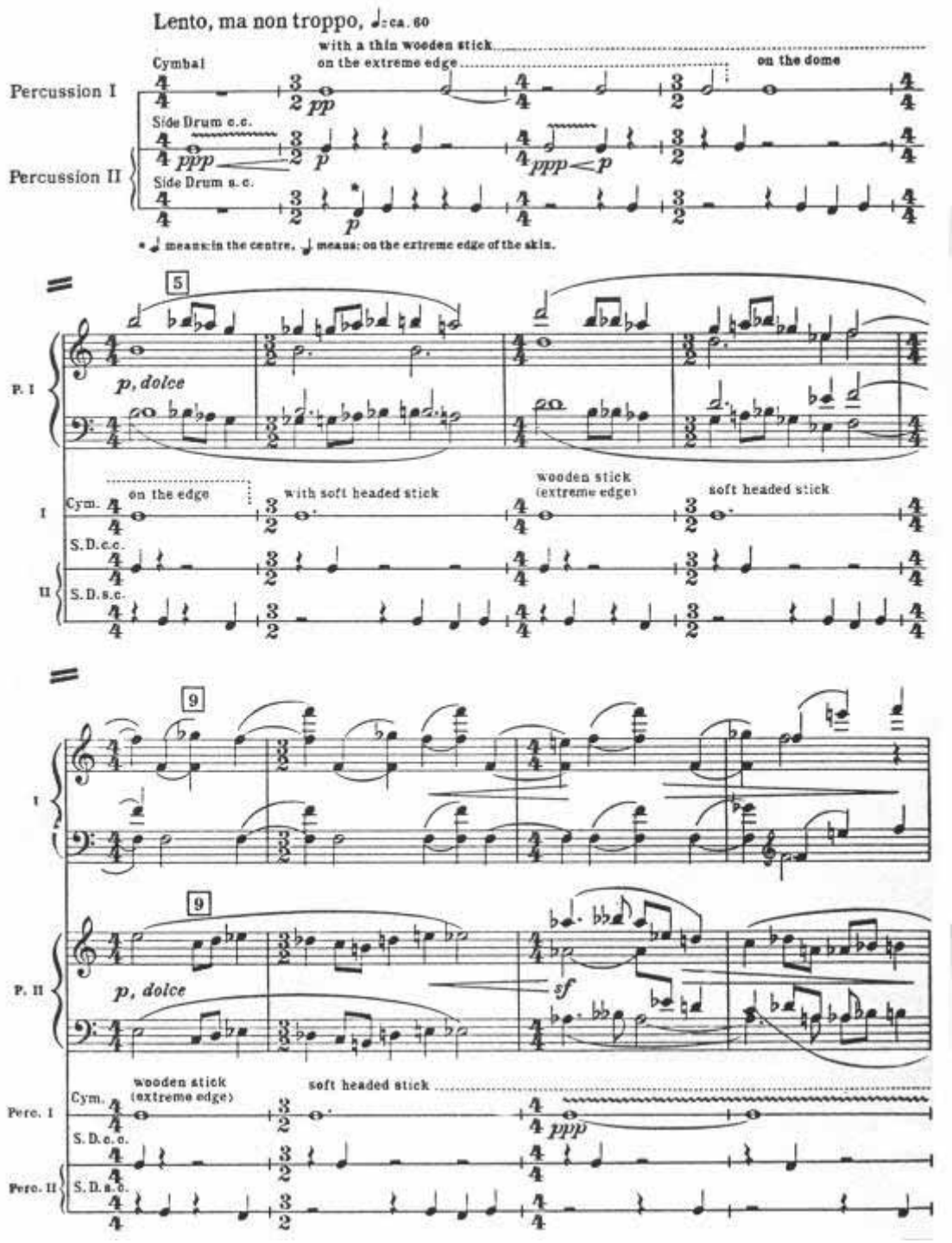




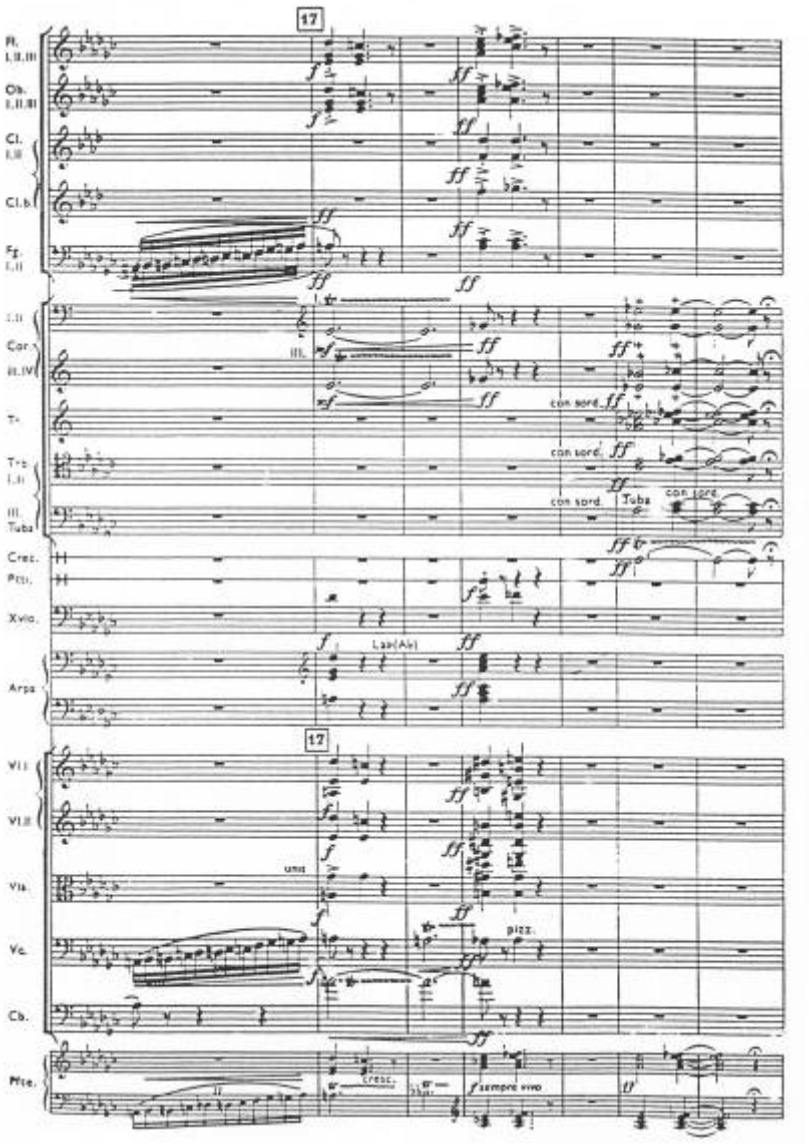
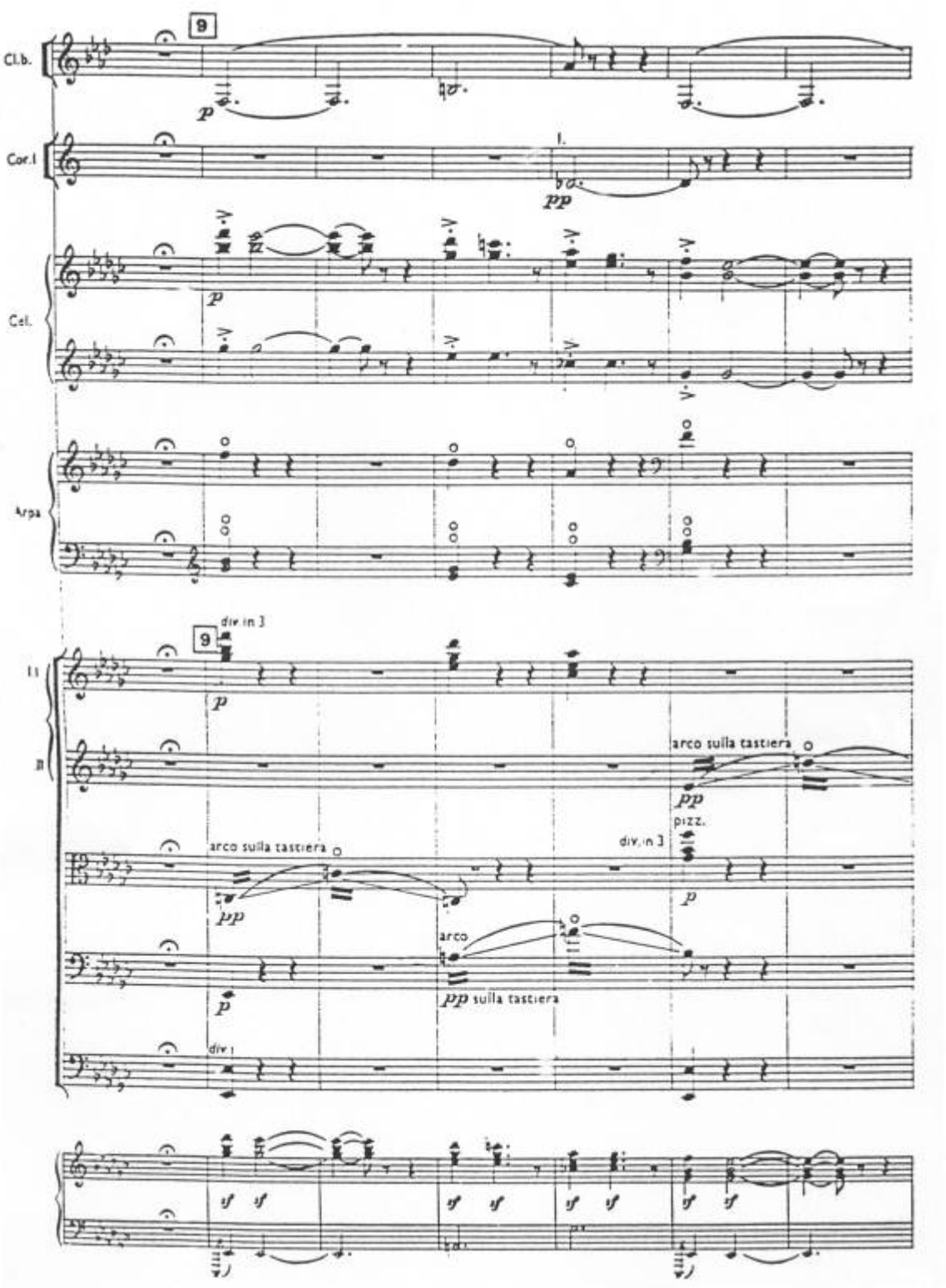
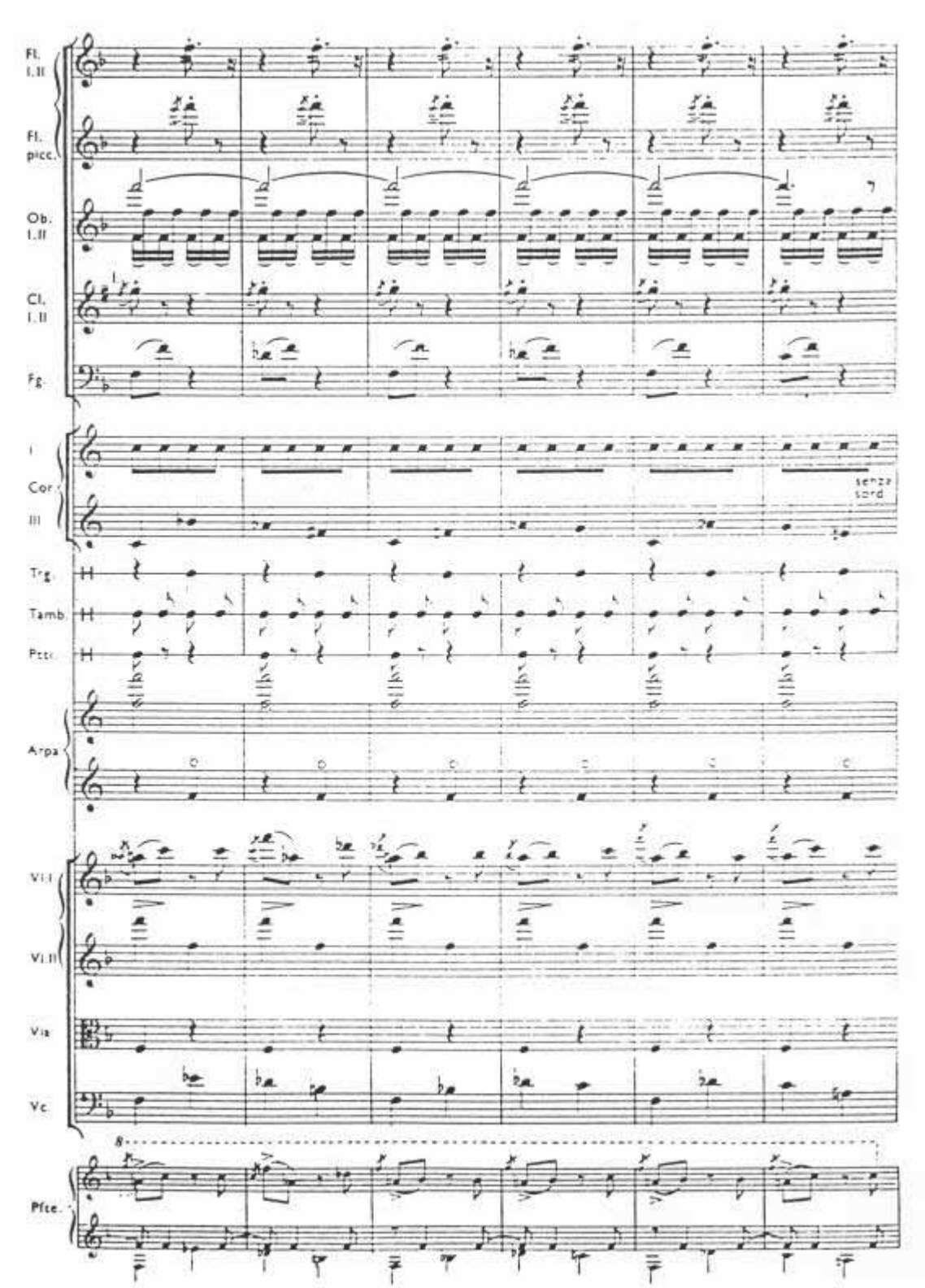
2
pp
pp
div.
(pp)
2

TEMA B
f sost.
Timp.
P-ti
Arpa

TEMA C

1
2
ff
pp
fp
pp
ff
ff
ff
pp

TEMA D

f
marcato
ff
pizz.
arco
marcato
pizz.
marcato
pizz.
pizz.

Gr. c.
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
arco
pizz.
ff marcato

TEMA E
Timp.
Tr-lo
T-no
T-ro
P-ti
Gr. c.
marcato-sf
poco a poco cresc.

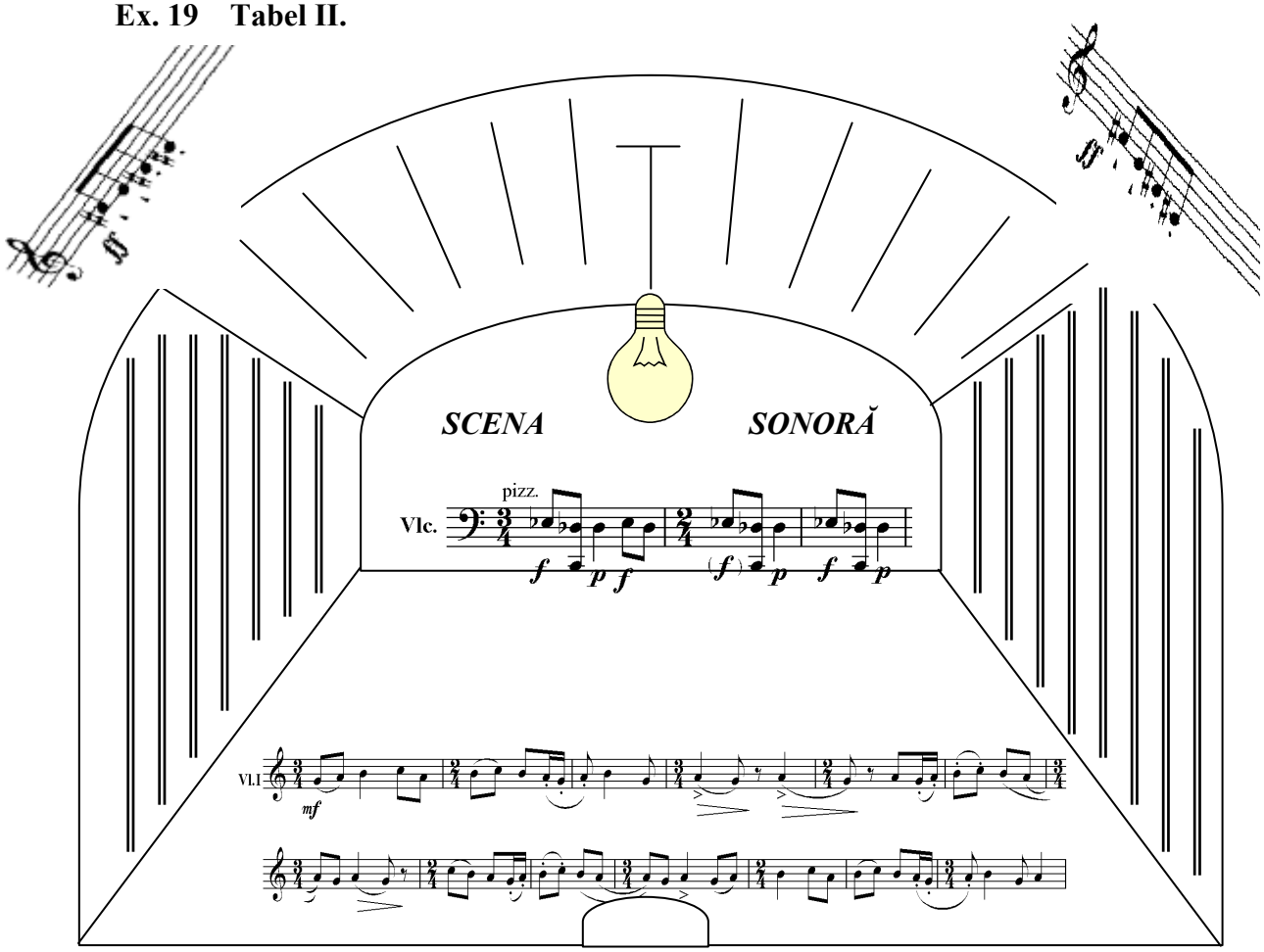
Instrumentele de percuţie de metal şi parţial de lemn – incluzând aici şi **celesta** şi pianul tratat ca instrument de percuţie – sunt deosebit de potrivite pentru evocarea efectelor de lumină. Tam–tam–ul, Gong-ul, Piatti, Triangel, etc. licăresc întotdeauna lumini în procesul dramaturgic al muzicii, **iluminând scena internă a muzicii.** Glockenspiel-ul, Vibrafon-ul, Marimba utilizată cu beţe de lemn sunt de asemenea purtători de efecte de lumină. Combinate cu alte instrumente, pur şi simplu lustruiesc sonorităţile muzicale.

Ex. 17 B. Bartók : ***Sonata pentru două piane şi percuţie*****, partea II, debutul**

Valoarea efectelor luminii „introduse” într-o lucrare muzicală, puterea lor expresivă o putem măsura obiectiv atunci când cunoaştem şi putem compara atât suportul original al muzicii, cât şi varianta ei orchestrată, sau varianta reorchestrată. Stravinski şi-a reorchestrat mai multe lucrări, s-au a transcris pentru orchestră lucrări scrise pentru formaţii mai mici. Aproape fiecare compozitor modern a trăit cu această posibilitate. Ravel de asemenea, a orchestrat o parte dintre lucrările sale pentru pian, şi fiind geniu în orchestraţie, a introdus culori şi efecte de lumină noi în variantele orchestrale. Orchestrând lucrarea Tablouri dintr-o expoziţie de Musorgski, pur şi simplu a recompus această capodoperă pianistică, în ceea ce priveşte culorile şi strălucirea sa interioară. Dacă studiem luminile scenei muzicale, realmente, descoperim un tezaur aproape inepuizabil de idei. Citǎm dintre acestea câteva evidente efecte de lumină, şi idei de orchestraţie:

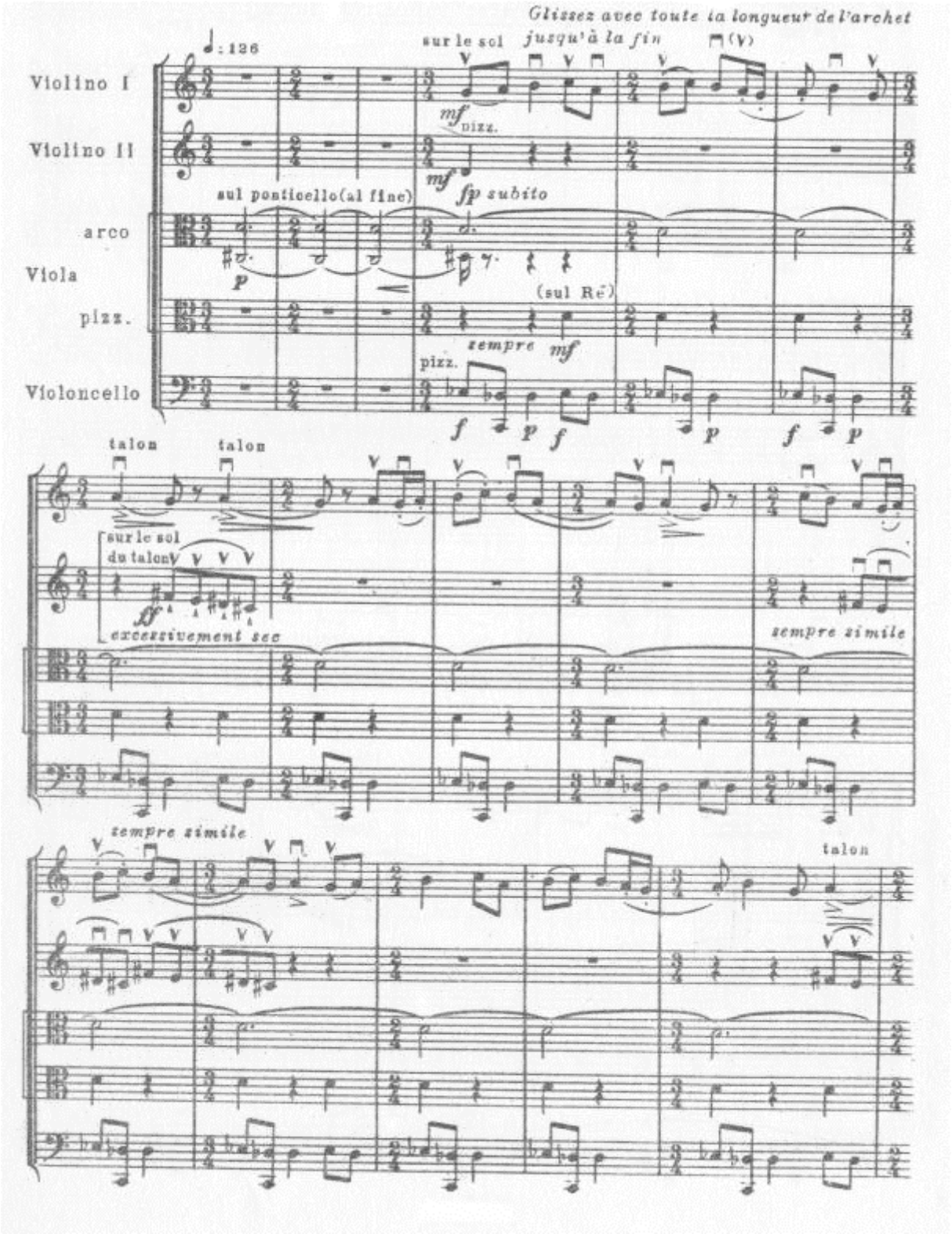
Ex. 18 Musorgski – Ravel : ***Tablouri dintr-o expoziţie***

18a) străfulgerări ale unei lumini de reflector, suflători de alamă con sordino (pag.19)

18b) strălucirea celestei în combinaţie cu glissando de coarde, deasupra notelor ţinute ale clarinetului (pag.10)

18c) sunet de pedală la oboi, situat în registrul acut, în combinaţie cu flaut şi piccolo de un efect strălucitor, la care se adaugă, influenţa instrumentelor piatti şi triangel, precum şi ostinato-ul <u>Fa</u> al harpei şi al viorilor (pag. 60)

În muzica modernă au apărut deosebit de multe efecte instrumentale noi. Majoritatea acestora oferă sonorităţii culori interesante. Efectul sul ponticello utilizat mai demult reprezintă de asemenea una dintre sonorităţile – lumină noi, împreună cu flageoletul, cu pizzicatoul (pizzicatoul lui Bartók), etc. În final, citǎm un efect de lumină interesant: Stravinski: Trei piese pentru cvartet de coarde – piesa I. Compozitorul, gândind după parametrii dramaturgiei muzicale scenice, codifică sub formă de solouri instrumentale două personaje (un instrumentist popular la vioară, şi o figură prozaică ce intervine brutal) precum şi un contraş situat în plan secundar (Vl. I, II, Vlc.). Între ele trasează un strat sonor re, de sul ponticello luminos, în partida violei. O luminozitate slabă, parcă ar fi lumina unui felinar mai degrabă, decât al unei lumânări sau făclii, sau eventual lumina unei benzi ce străbate prin crăpătura uşii sau a ferestrei. Cadrul scenic este oferit de cele 7 măsuri de ostinato. Melodia populară de dans a viorii prime conduce până la sfârşit firul acţiunii. Soloul prozaic brutal (străin) – (fa#, mi, re#, do#), în dinamica fortissimo, creează efectul unui contrapunct:

Ex. 19 Tabel II.



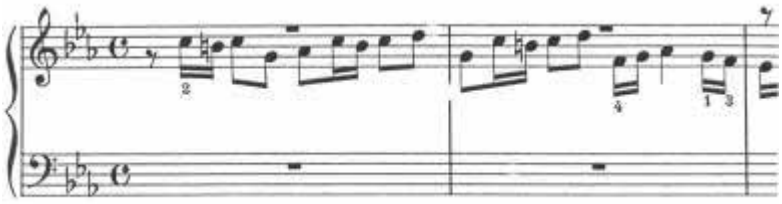
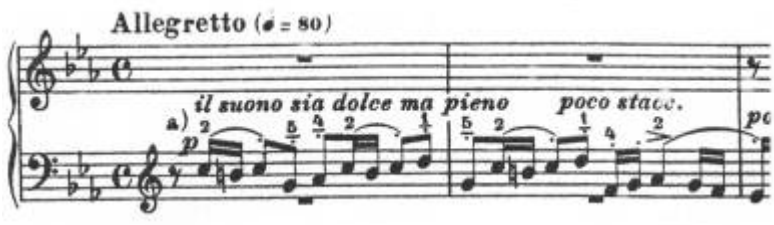
Ex. 19a Stravinski: *Trei piese pentru cvartet de coarde* – piesa I – debutul



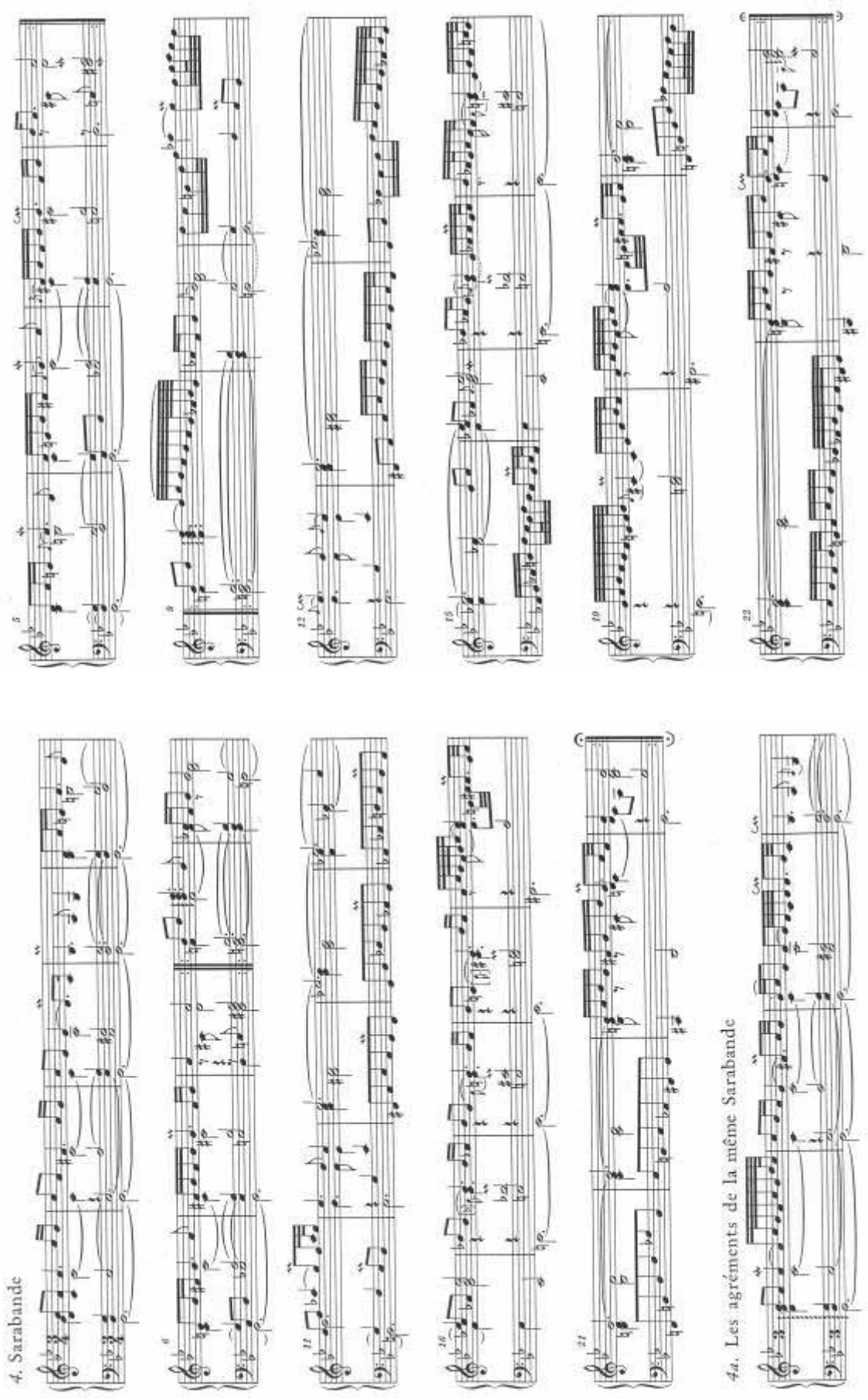
MACHIAJ, MASCĂ, COSTUM SONOR

Tema de fugă este un personaj static. Ea nu-şi schimbă forma, aspectul exterior, nu primeşte ornamente. În cel mai bun caz îşi schimbă tonalitatea. Aceasta semnifică însă doar o schimbare de loc, şi nu de personalitate. Tema de sonată se poate modifica însă permanent, personalitatea ei putând fi schimbată, existând chiar şi posibilitatea de a se transforma în opusul ei. Tema de fugă poate apărea în cazuri rare şi inversată în oglindă (plasată vertical sau orizontal), dar cu toate acestea esenţa ei structurală nu se schimbă. Singura modificare în viaţa temei de fugă poate fi adusă de interpretare. Partiturile de ediţie modernă introduc deja grafic dinamica, articulaţia (legato, staccato, etc.). Aceasta din urmă nu reprezintă mai mult decât evidenţierea unor trăsături ale feţei temei de fugă, respectiv, machiajul ei:

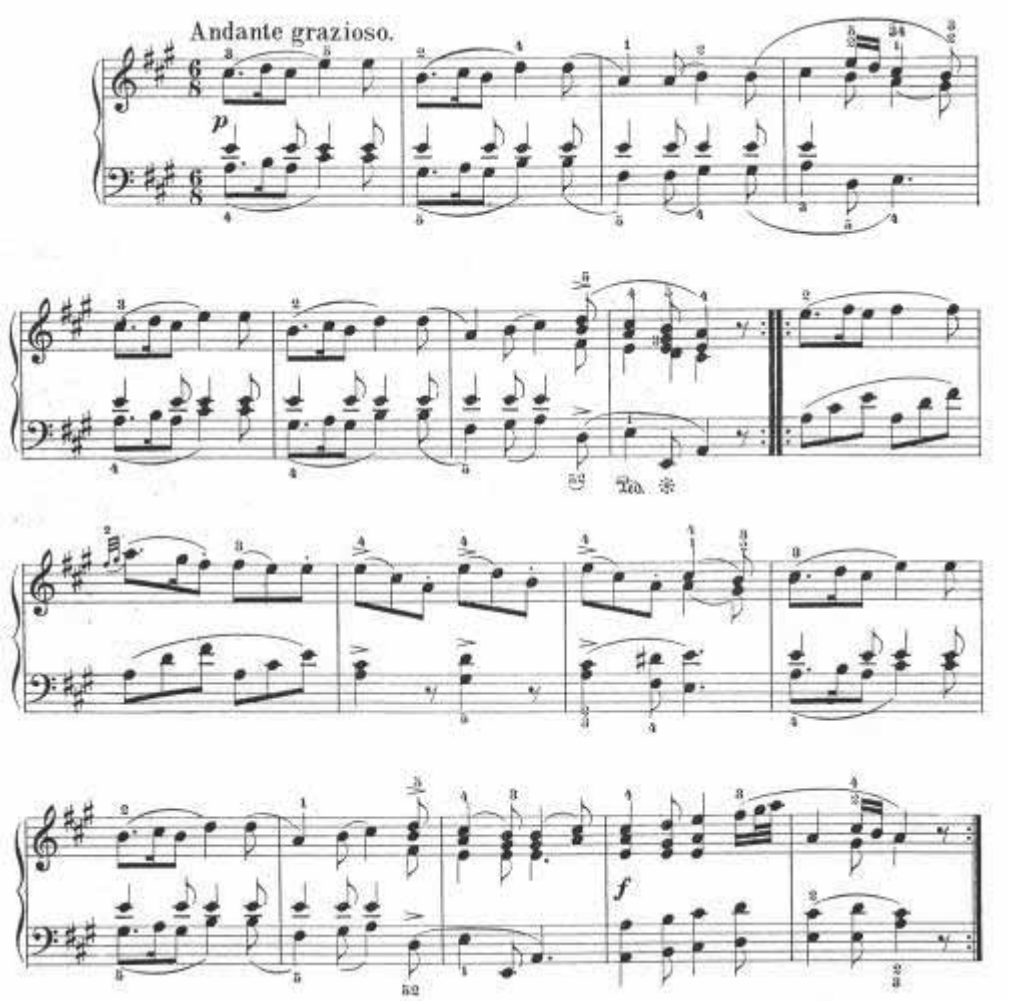
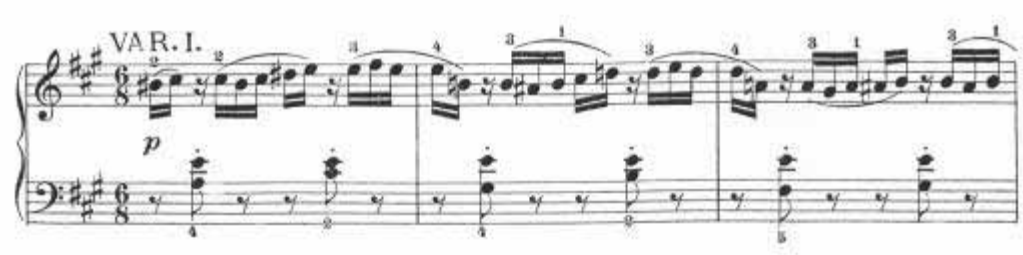
Ex. 20 J.S. Bach : *Das Wohltemperierte Klavier*, vol. I, tema fugii în do minor

a) varianta Urtext

b) varianta machiată

Muzica barocă a cunoscut, şi uneori a utilizat la modul extremist ornamentarea, frecvent doar improvizată, şi doar uneori scrisă. Prin acest procedeu de ornamentare ei nu au modificat esenţa muzicală a lucrării de bază, dar au învelit-o într-un înveliş sonor nou, care de multe ori a acoperit de tot individualitatea temei, mai precis a dublat-o pe aceasta. La aceasta face trimitere şi denumirea tipului de improvizaţie: DOUBLE.

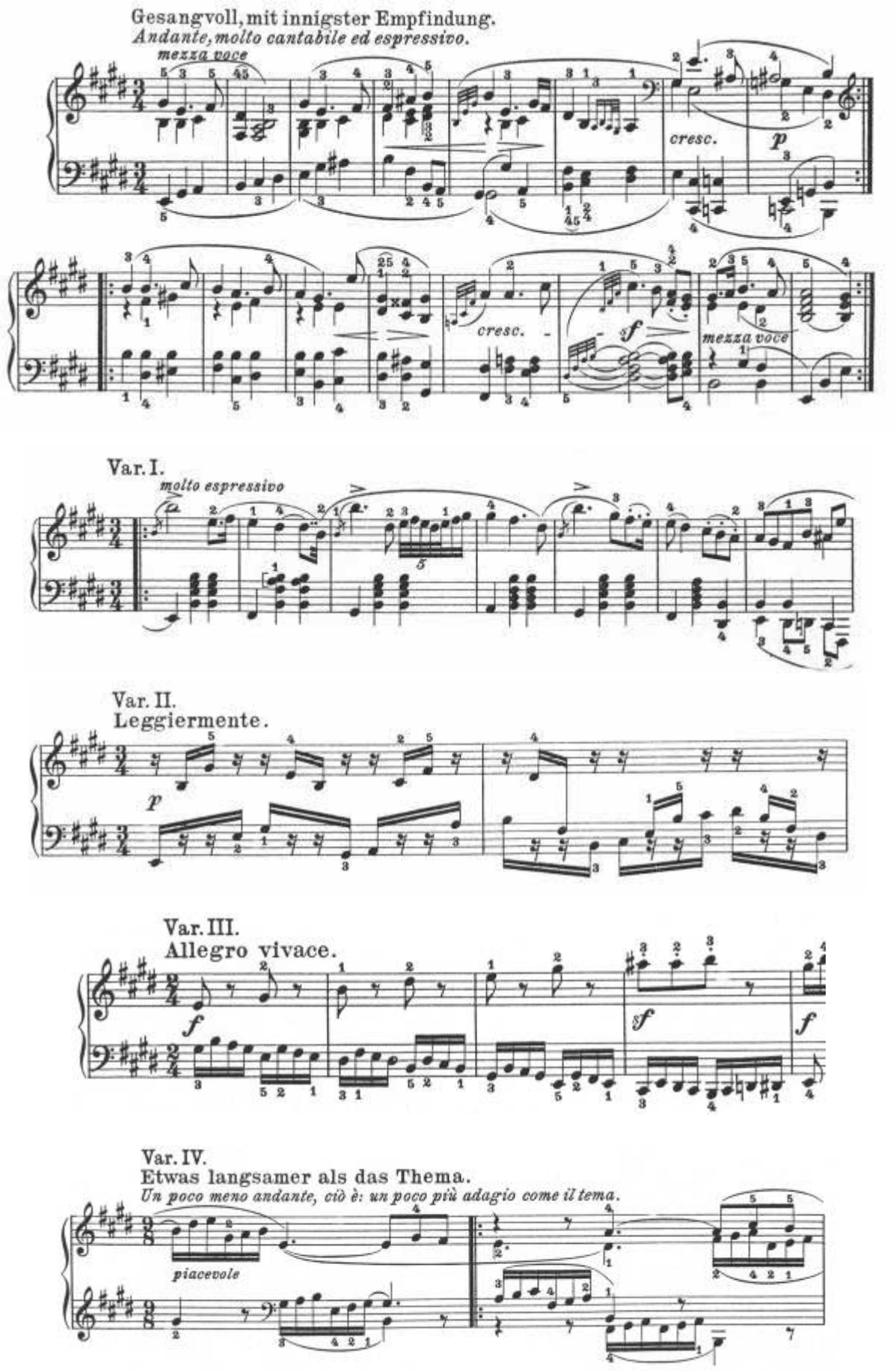
Ex. 21 J.S. Bach : *Suita engleză nr. 3*, sol minor, *Sarabande*

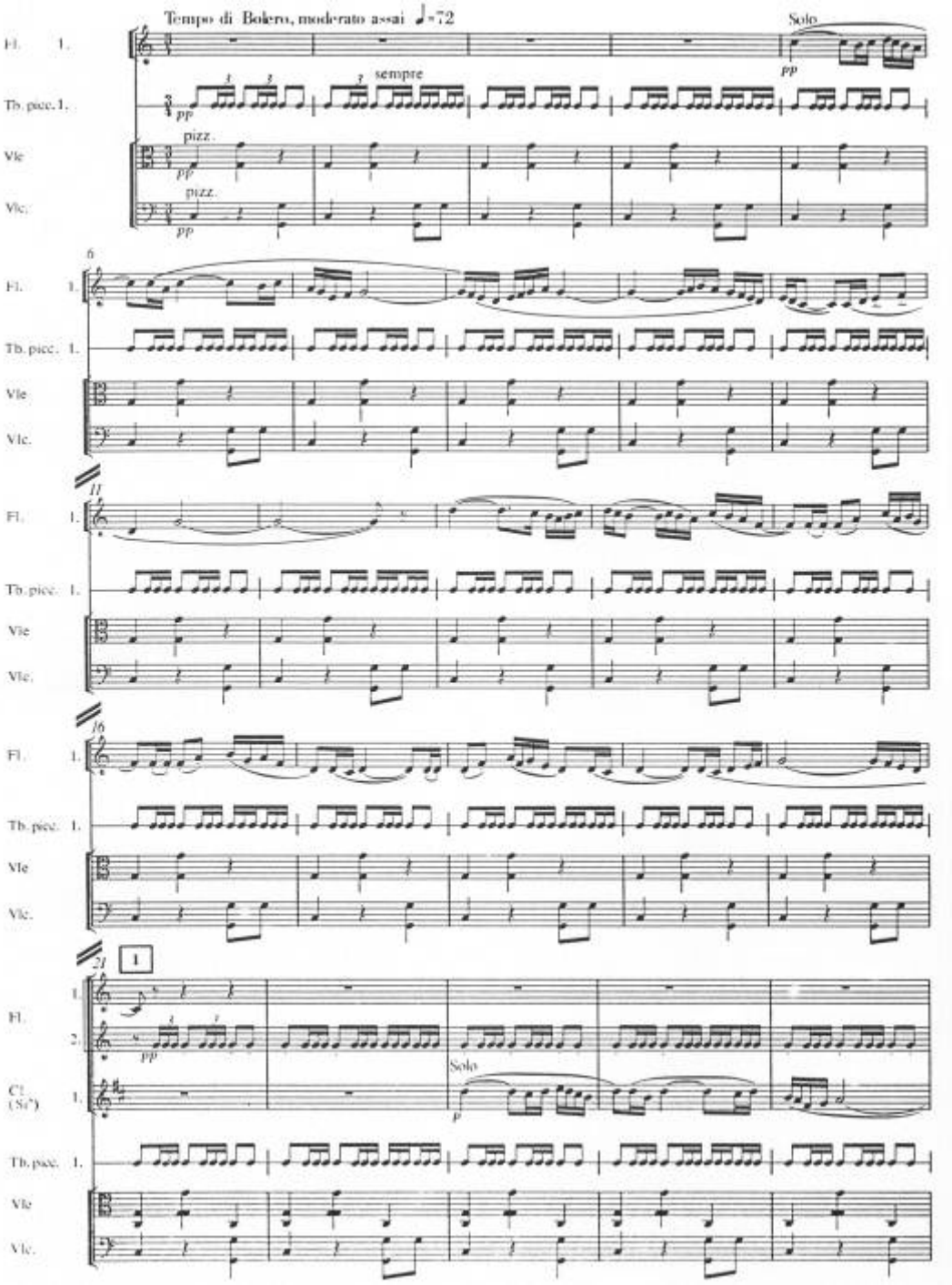


Dezvoltarea formei **temei cu variaţiuni** ne indică cu claritate etapele evoluţiei temei, pornind de la ornamentarea simplă, şi ajungând până la modificarea caracterului ei de bază; respectiv, linia ei de dezvoltare, de la ornarea cu „bijuterii” a **portretului tematic**, şi până la modificarea personalităţii ei. Soluţiile care modifică esenţa temei sunt numite în mod reprezentativ **variaţiuni de caracter**. Citǎm tema părţii întâi din Sonata pentru pian în La major de Mozart, şi primele două variaţiuni. Notele cromatice ornamentează doar profilul temei, evidenţiindu-i trăsăturile feţei:

Ex. 22 W.A. Mozart : ***Sonata pentru pian în La major*****, KV 331**

Obs. Variaţiunile ulterioare prezintă diferitele faţete ale **personalităţii temei**: cea uşor melancolică în tonalitatea la minor, confesiunile interiorizate în tempo Adagio, cea care „gesticulează” în varianta „Maggiore”, cea graţios săltăreaţă fiind variaţiunea finală.

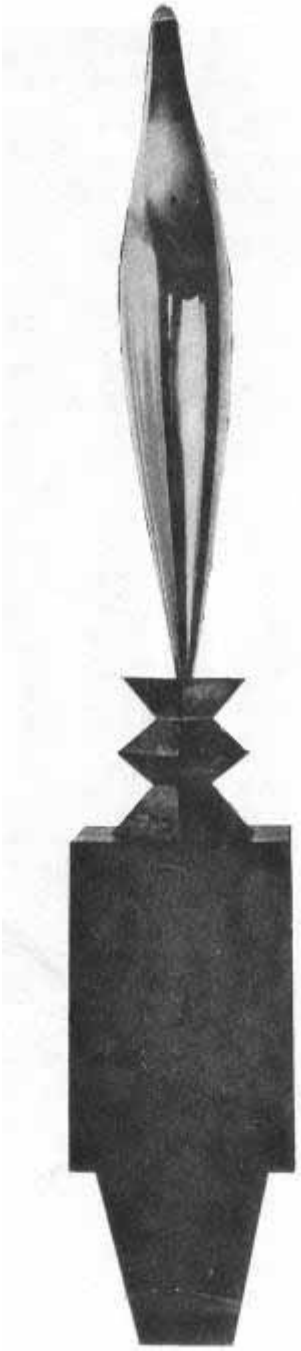
În părţile variaţionale ale ultimelor sonate pentru pian de Beethoven, se modifică personalitatea temei: O MULTITUDINE DE EU-URI TEMATICE într-o singură PERSONALITATE TEMATICĂ. Deja prima variaţiune ce succede tema, dincolo de ornamentarea, fardarea profilului tematic îmbracă personajul cu un costum nou. A doua variantă parcă smulge tema din mediul său original. Cu toate că tonalitatea nu se schimbă nici aici, nici în variantele următoare, fapt ce asigură identitatea temei, acest lucru nu ridică bariere în faţa dezvoltării diverselor eu-uri tematice. În noul său mediu PERSONALITATEA TEMATICĂ se comportă altfel (Leggiermente). Motivul rachetă al celei de a III-a variaţiuni, tempoul ei Allegro vivace abia dacă ne aminteşte de sinceritatea modestă, de interiorizarea temei, precum şi de sublimul generos, de somptuozitatea largă a primei variaţiuni. Arcurile melodice gingaşe ale celei de a IV-a variaţiuni (piacevole - agreabil, amabil), reciprocitatea lor plăcută, tonul lor drăgăstos se îndepărtează mult de personalitatea tematică originală. Potrivit acesteia, se modifică toate aparenţele din preajma temei: imaginea scenei, lumina, măştile, costumele. Piano, pianissimo prelung, apoi în urma unor explozii de sforzato, o izbucnire în ff, finalul fiind dolce, cu indicaţia pp. Marşul variaţiunii a V-a, Allegro ma non troppo, prin intermediul structurării polifonice a vocilor, realmente părăseşte lanţul de variaţiuni. Se conturează ca o parte mică de sine stătătoare, trăieşte o viaţă independentă, amintind de temă doar prin tonalitatea ei Mi major. Variaţiunea transcendentală de încheiere, având indicaţia cantabile este o fantezie liberă, concepută în cinstea amintirii temei. În urma unei asemenea fantastice schimbări dramaturgice a personalităţii tematice, este firesc că compozitorul reia integral TEMA: personalitatea tematică îşi regăseşte din nou Eu-l.

Ex. 23 L. van Beethoven: *Sonata pentru pian în Mi major*, op. 109

Tehnica variaţională a Boleroului de M. Ravel este total opusă: pe parcursul întregii lucrări tema nu-şi modifică profilul, personalitatea, Eu-l. Îşi schimbă doar permanent costumul, primeşte machiaje noi, potrivite cu noile veştminte sonore, fiind pătrunsă de tot mai multă lumină, din bunăvoinţa permanentului crescendo. Schimbarea accesoriilor scenice exterioare, amplificarea lor cantitativă şi calitativă, are în cele din urmă un efect retroactiv (feedback!) şi asupra personalităţii temei: silueta personajului tematic capătă amploare „în faţa ochilor noştri", realmente se preamăreşte; schimbarea personalităţii tematice se realizează în imaginaţia auditoriului.

Ex. 24 M. Ravel: *Bolero* – debutul

Constantin Brâncuşi a fost preocupat de-a lungul a mai multe decenii de realizarea variaţiunii sculpturale Pasărea măiastră. El a ajuns treptat tot mai departe de tema statuii originale în formularea sublimată a esenţei, în modelarea statuii: de la tema **Măiastră** apropiată naturii, a ajuns la forma de statuie transcendentală Pasărea în văzduh. Tehnica lui face trimitere retroactivă până la ideatica variaţională beethoveniană, până la conceperea Odei bucuriei din Simfonia a IX-a, cu a cărei realizare finală poate fi înrudită. Evocăm două statui din seria brâncuşiană:

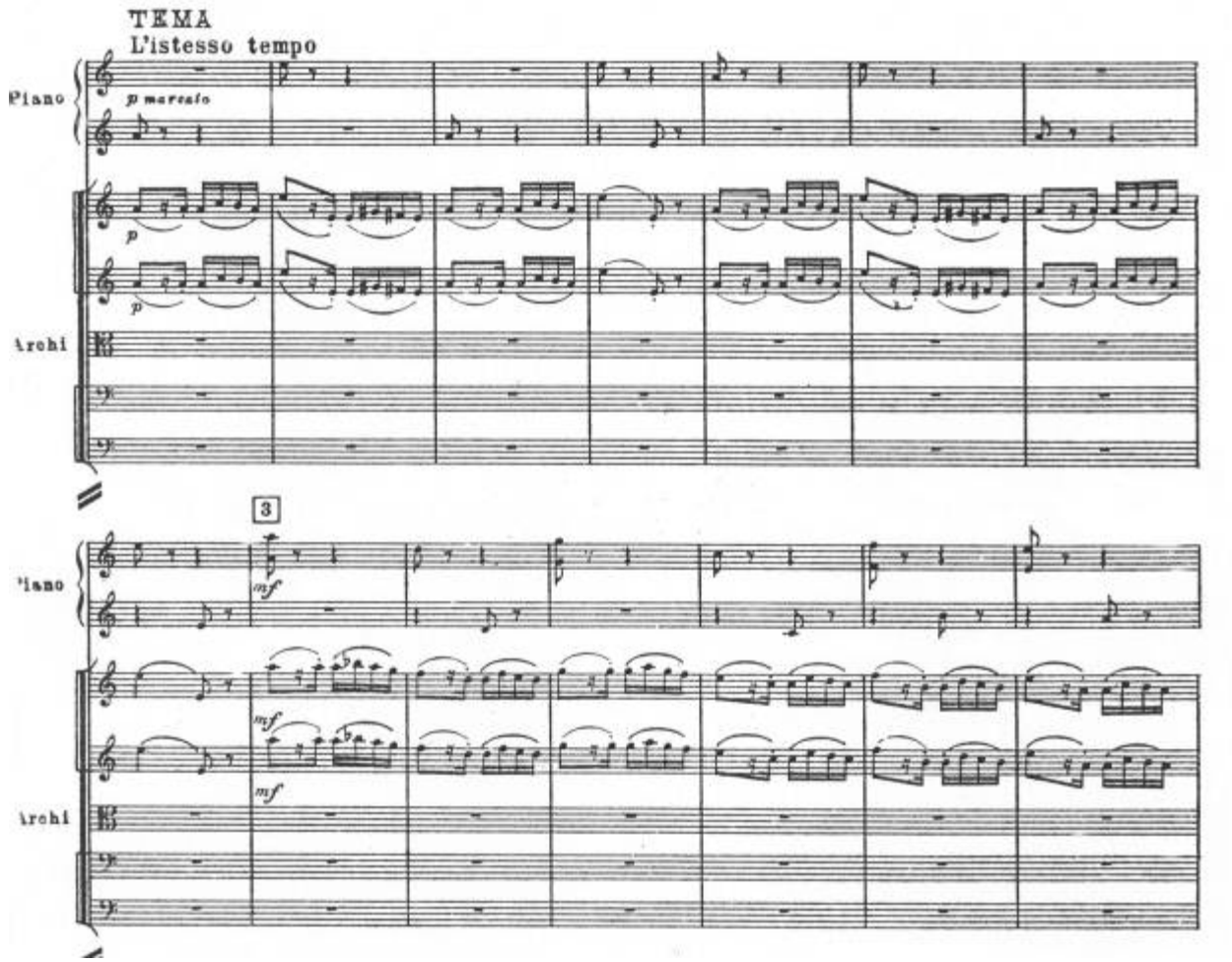
Ex. 25a C. Brâncuşi: ***Pasărea măiastră***

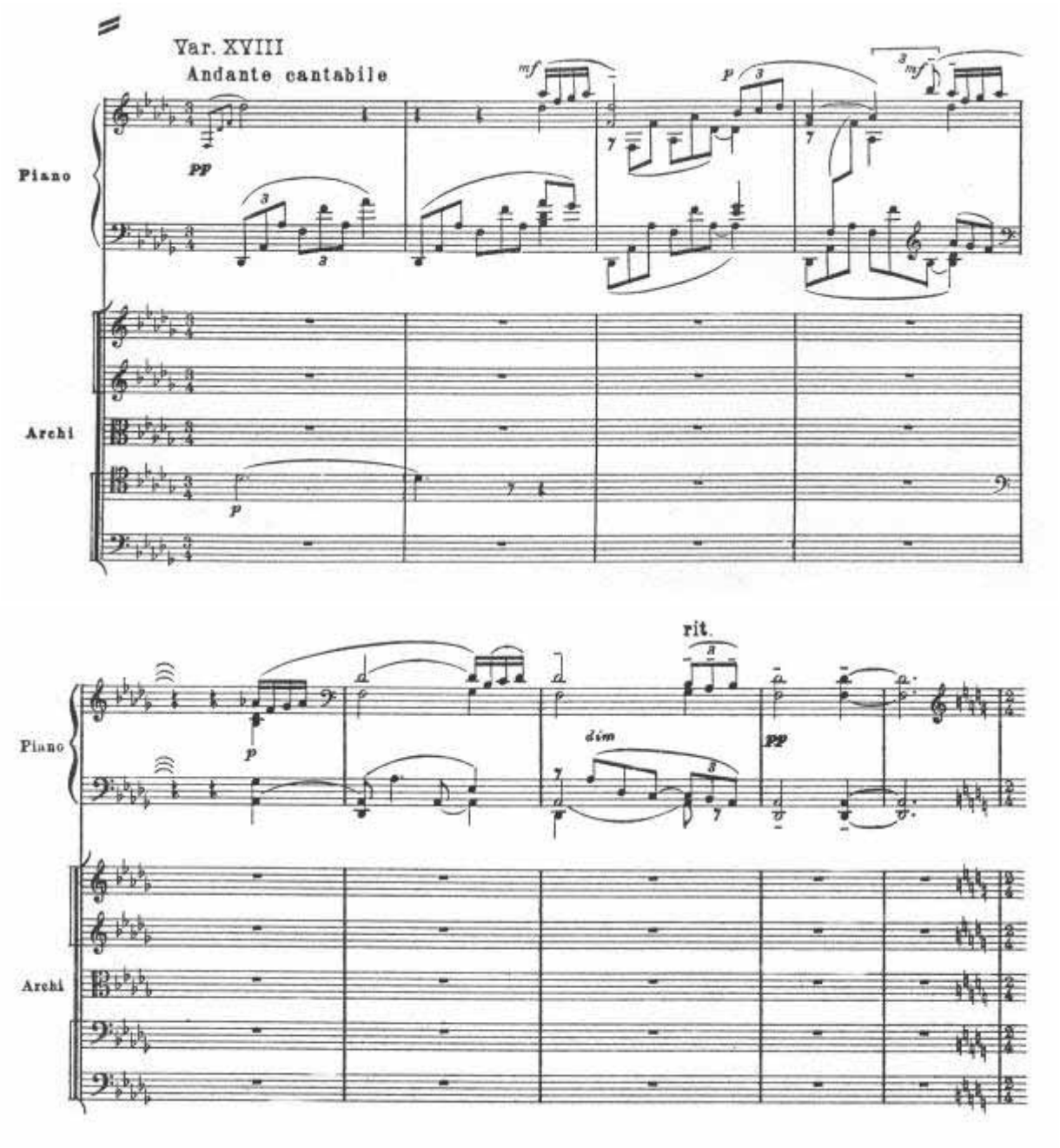
Ex. 25b C. Brâncuşi: ***Pasărea în văzduh***



În muzica europeană, de-a lungul secolelor multe teme au devenit general îndrăgite, prin faptul că au fost utilizate de către compozitori, ca bază variaţională. Melodia medievală L'homme armé a devenit tema de bază ca şi cantus firmus (melodie conducătoare) a multor mise. Aceste cadre muzicale au prezentat melodia de faţă sub mii de aspecte, modificându-i structura, Eu-l tematic, până la forme de ne recunoscut. Dintre temele variaţionale de bază cunoscute de toţi, cei mai mulţi compozitori au fost inspiraţi de tema celor 24 Capricii de N. Paganini, începând de la însuşi Paganini şi până la compozitori contemporani.[2] Tema este deosebit de potrivită pentru a figura pe scena muzicală; se poate machia uşor, poate fi învelită în diferite costume, „suportă" cu uşurinţă orice mască ce i se ataşează, şi totuşi, în orice împrejurare, chiar şi supusă celui mai rafinat schimb pe personalitate poate să-şi păstreze individualitatea, recognoscibilitatea. Citǎm fragmente din Rapsodia pe o temă de Paganini pentru pian şi orchestră de Rachmaninov:

Ex. 26 S.V. Rahmaninov : ***Rapsodie pe o temă de Paganini***

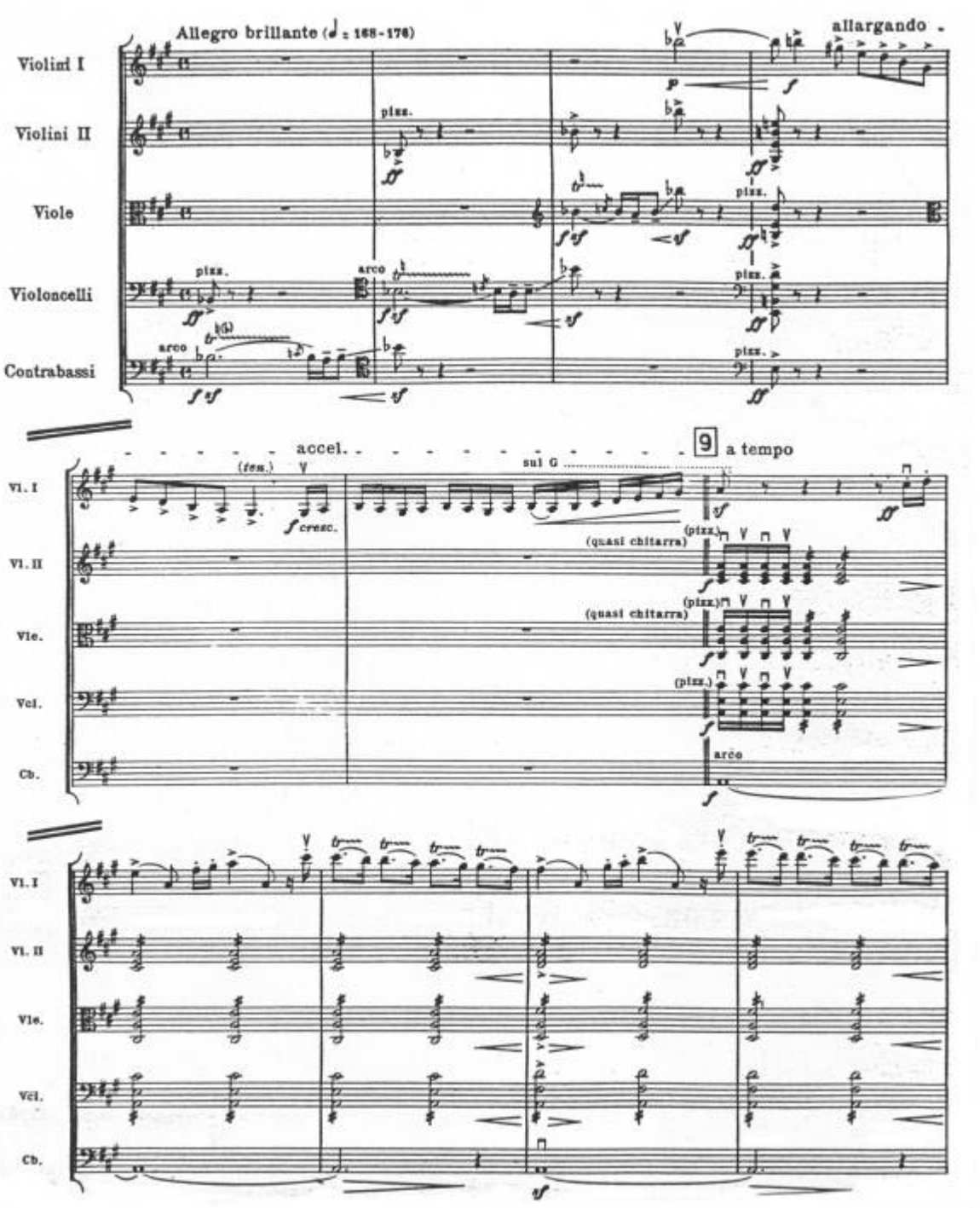
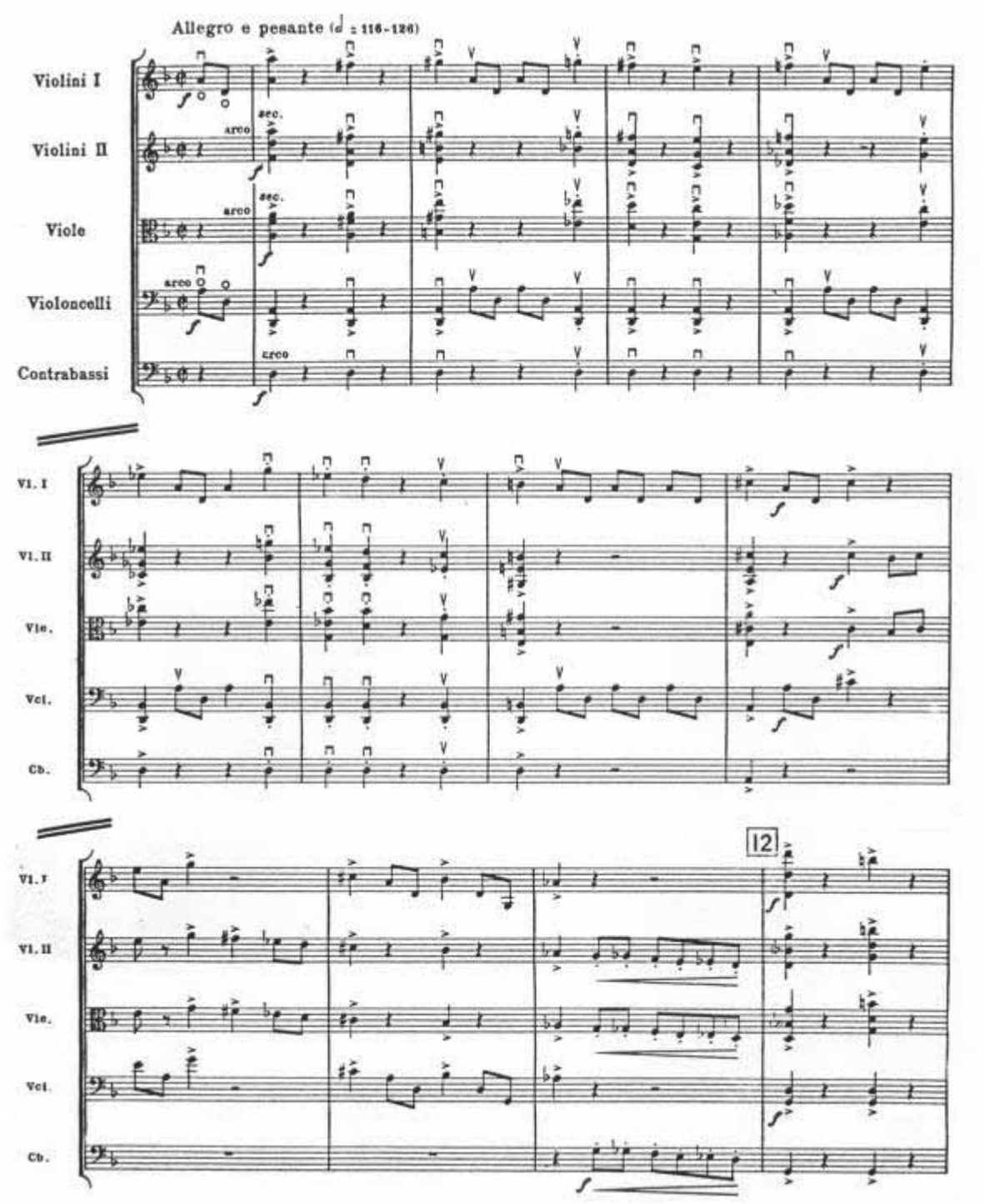
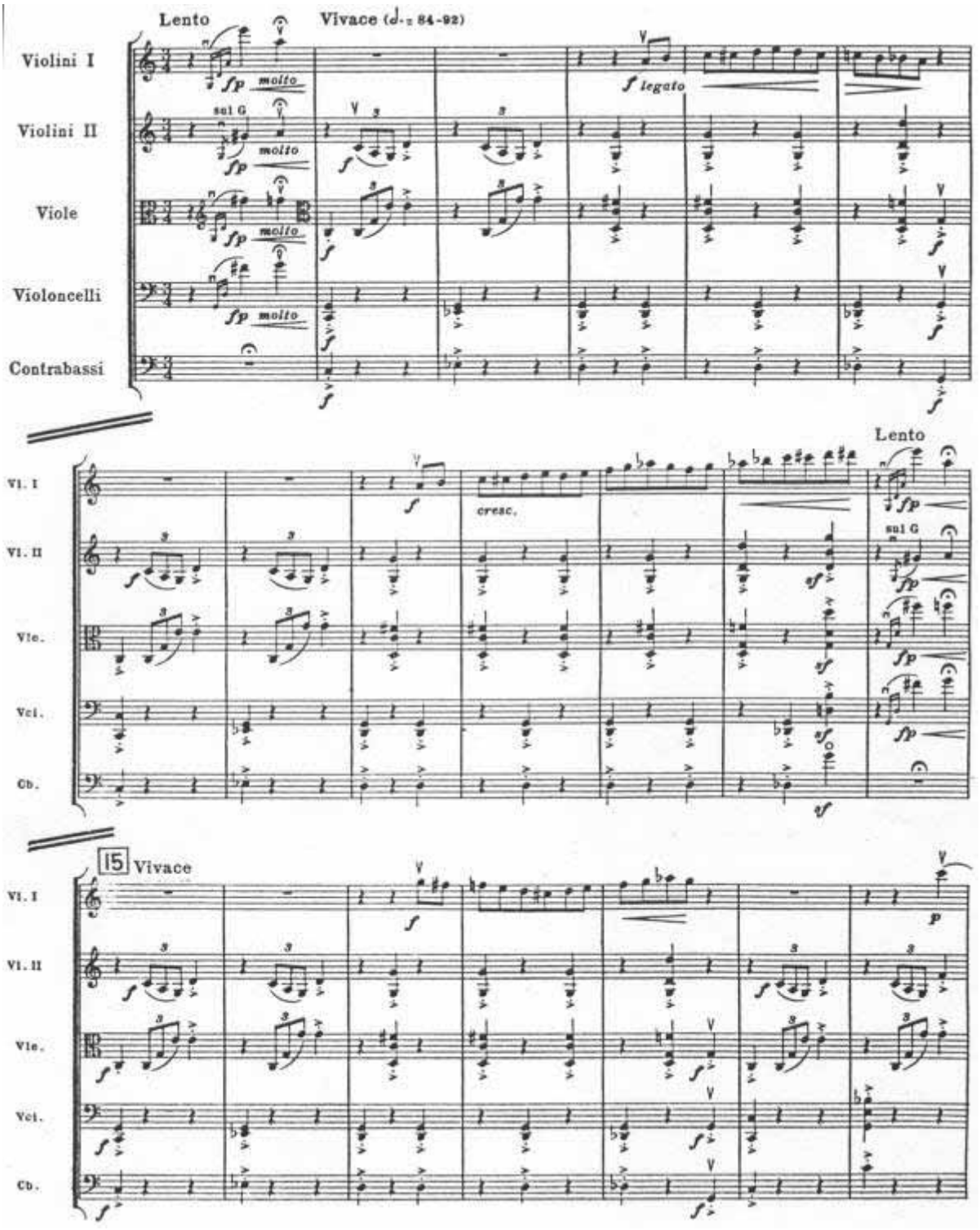


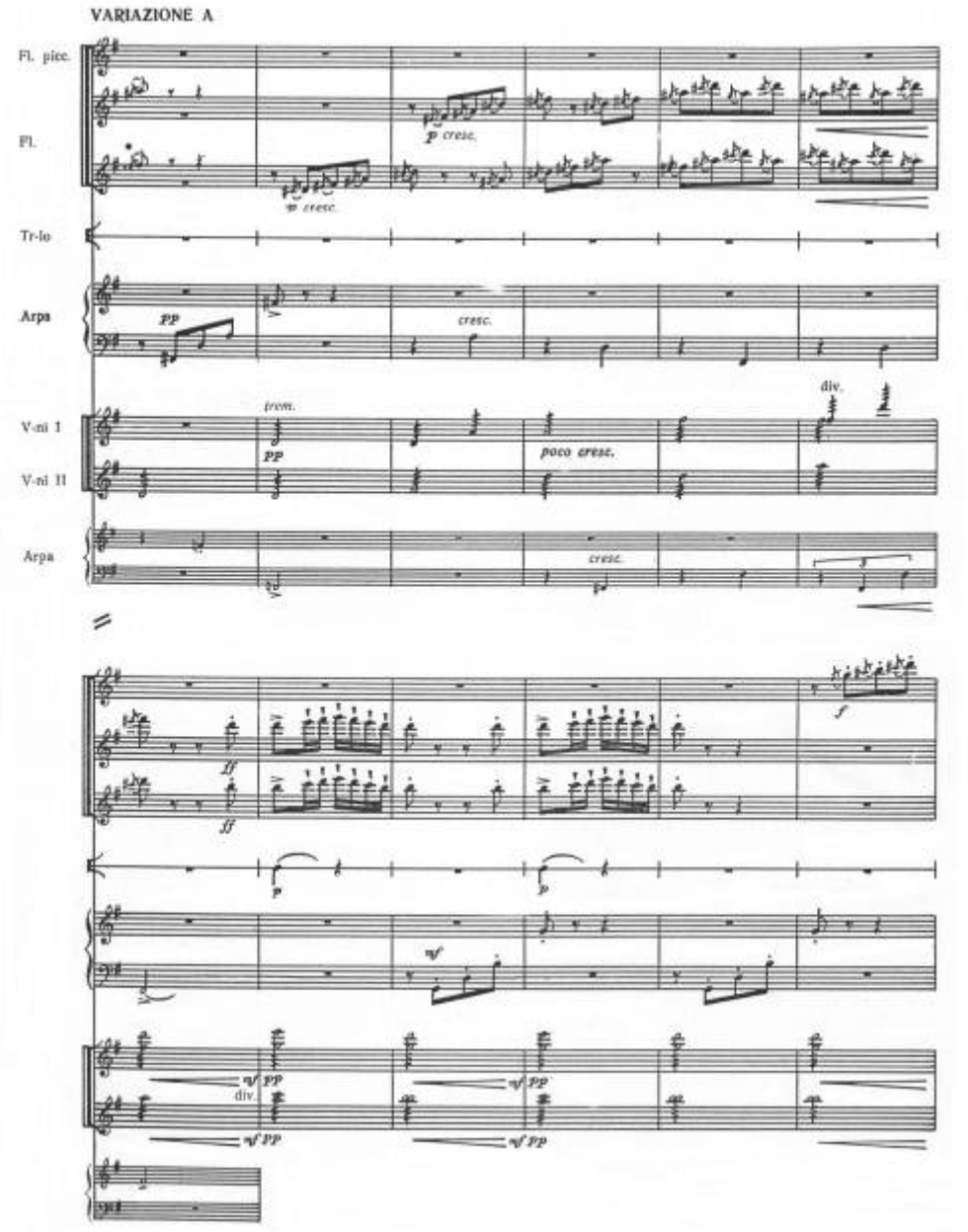
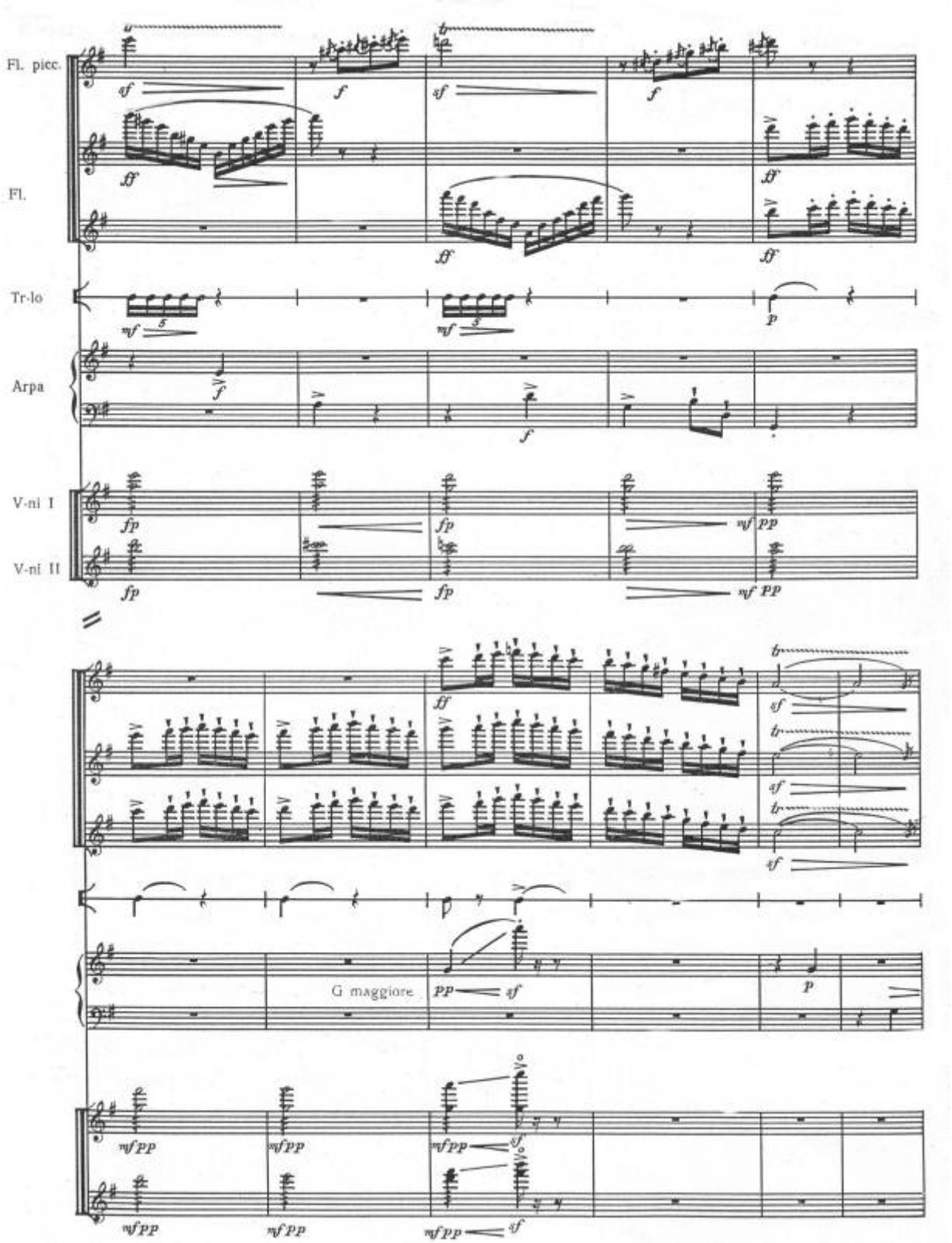
[2] Tema lui Paganini este un fel de **pasăre Phoenix**, ea întotdeauna renaşte. Modalitatea prin care de două sute de ani reapare periodic ca temă de noi lucrări, ca idee de bază a variaţiunilor multor compozitori ne aminteşte de seria de variaţiuni a lui Brâncuşi.

Obs. În urma prezentării temei, de-a lungul a numeroase variaţiuni compozitorul ornamentează teatral, „costumează”, fardează tema lui Paganini, până la re esenţializarea ei în variaţiunea centrală. Această variaţiune a devenit preferinţă generală, citat muzical central al multor creaţii cinematografice. În urma acestei emancipări, compozitorul situează din nou accentul pe apariţia „exterioară” a temei. Combină între ele cele mai diverse figuri ale Commediei dell'arte cu figuri scenice moderne, când pasionate, când groteşti.

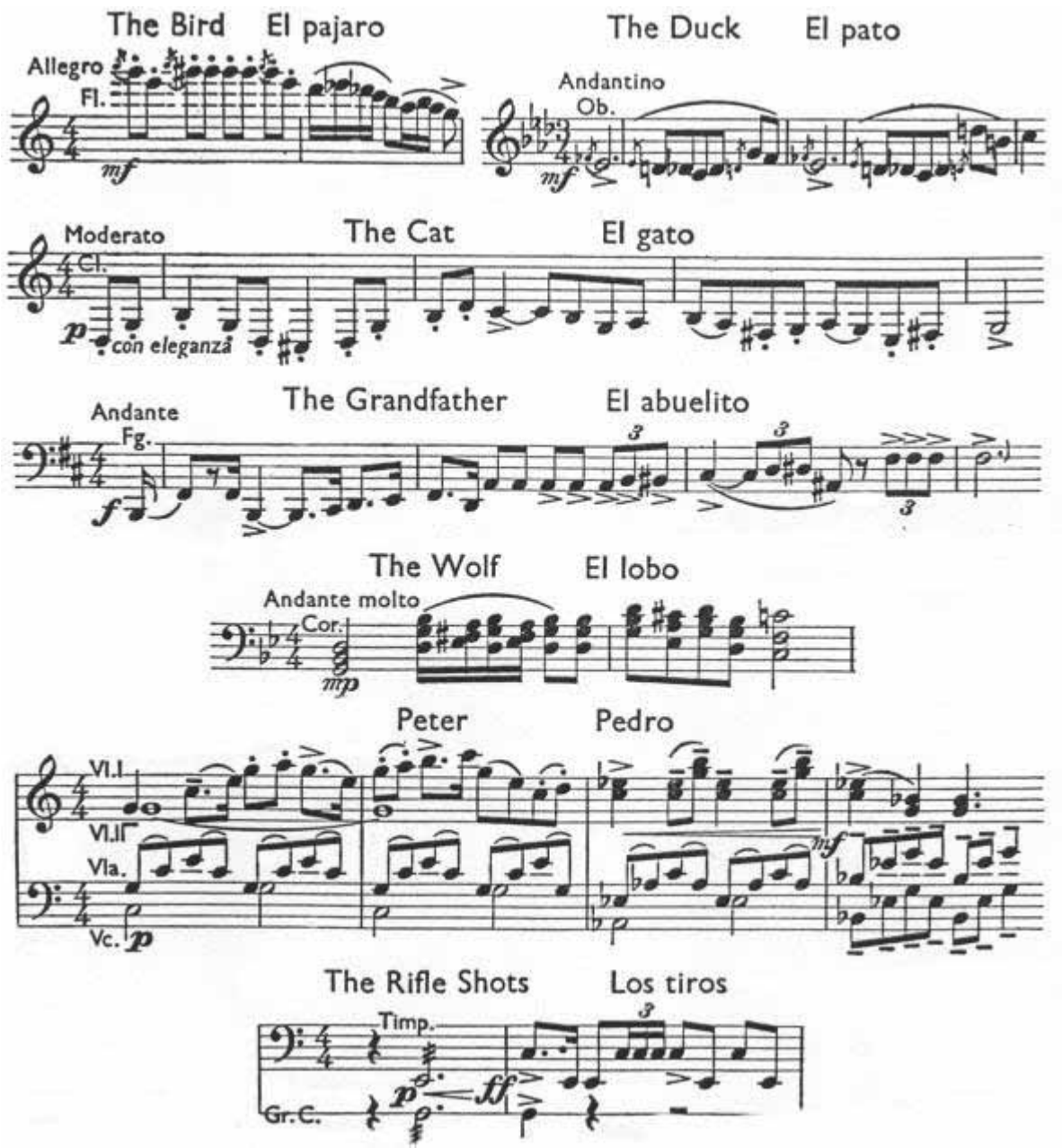
Benjamin Britten, compozitor englez înzestrat cu un deosebit simţ al scenei, tratează temele sale şi în cadrul lucrărilor lui simfonice de parcă ar fi personaje scenice. Temele de bază a două lucrări mari, variaţionale, cunoscute, le prezintă pe scena muzicală ca fiind personaje principale ale

unei acţiuni. În prima lucrare variaţională compusă în 1937, Variaţiuni pe o temă de Frank Bridge, compozitorul deja de la prima variaţiune se îndepărtează total de conţinutul ideatic al materialului tematic. Aceste variaţiuni sunt recompuneri libere, focuri de artificii ale fanteziei creatoare. În esenţă, el ascunde tema în spatele unor măşti, de parcă acestea ar fi figurile ce defilează cu ocazia unui carnaval de la Veneţia. Cele mai deosebite măşti îşi fac apariţia în părţile Aria italiana, Bourée Classique, Wiener Walzer (părţi de altfel centrale ale lucrării).

Ex. 27 B. Britten : *Variations on a theme of Frank Bridge*, op. 10

a) Aria italiana

b) ***Bourée Classique***

c) ***Wiener Walzer***

Lucrarea op. 34 de B. Britten – The Young Person's Guide to the Orchestra iniţial s-a născut ca muzică de film, constituind o lecţie de instrumentaţie, şi având un scop pedagogic muzical. Fiecare instrument prezintă tema de Purcell luată ca bază, în limbajul său propriu. Acestora, autorul le ataşează sub formă de introducere un scurt comentariu; cuvintele lui prezintă nu numai instrumentul (partida de instrumente), ci de la caz la caz în mod indirect fac referire şi la machiajul şi „costumul" temei. De exemplu: „Cel mai acut instrument de suflat de lemn este flautul, timbrul lui este luminos, dulce, fiind însoţit de fratele lui mai mic: piccolo". Ornamentele tip appogiatură, mici şi jucăuşe, ataşate motivului de bază sub formă de trison, arpegii ce imită adierea de vânt, caracteristice flautului, schimbă tema de un pas greoi, oferindu-i un caracter aerian, fără să dispară însă personalitatea temei.

Ex. 28 B. Britten : *Variaţiuni pe o temă de Purcell*, variaţiunea I, audiţie

Fl. picc.
Fl.
Tr-lo
Arpa
V-ni I
V-ni II
G maggiore

Exemplele muzicale prezentate până acum oferă doar o gustare din bogăţia indicată în titlul capitolului: **utilizarea măştilor şi costumelor pe scena muzicii.** Creaţiile în stil neo utilizează apriori mască cu scopul de a-şi face temele, structurile muzicale cât mai asemănătoare cu modelul clasic, romantic, sau baroc ales. Să încheiem şirul exemplelor cu o lucrare neoclasică: povestea muzicală Petrică şi lupul de Prokofiev. Înainte de audiţie să facem cunoştinţă cu exemplele muzicale ce caracterizează personajele:

Ex. 29 S. Prokofiev: *Petrică şi lupul* – tabelul temelor – audiţie.